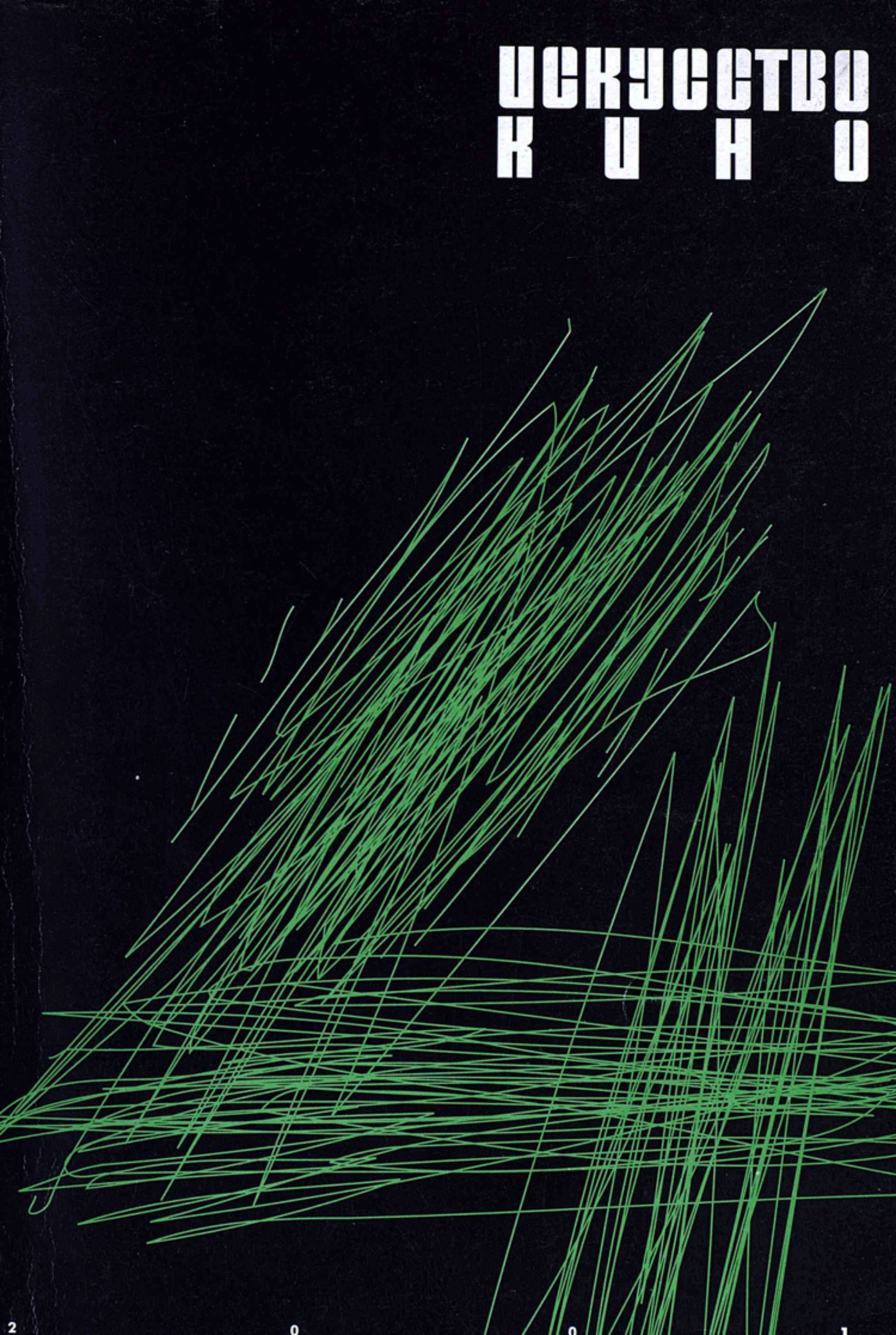
ИСКУССТВО КИНО



2 0 0 1

«Приходи на меня посмотреть...»

Режиссер Олег Яковский

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑ТЕЛЕКИНО.RU — ДИРЕКТОРИЯ АКТИВНОГО РЫНКА СЕГОДНЯ ТЕЛЕВИДЕНИЕ ПРОЧНО ЗАНИМАЕТ ЗОНУ, БРОШЕННУЮ КИНЕМАТОГРАФОМ. *АНАТОЛИЙ МАКСИМОВ* **❑«ПРИХОДИ НА МЕНЯ ПОСМОТРЕТЬ...»: РЕИНКАРНАЦИЯ «ИРОНИИ СУДЬБЫ» КАРТИНА НАСКВОЗЬ РЕМИНИСЦЕНТНА, И В ЭТОЙ ЦИТАТНОСТИ — ПРИНЦИП ЕЕ ПОЭТИКИ.** *ЕЛЕНА СТИШОВА* **❑ЧЕЛОВЕК В ЛЕТАТЕЛЬНОМ АППАРАТЕ ЗАЧЕМ ЛЮДИ ЛЕТАЮТ? ЗА СВЕЖИМ ВЗГЛЯДОМ, ЗА ОБНОВЛЕНИЕМ УМА, ЗА НОВОЙ ТОЧКОЙ ОТСЧЕТА.** *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* **❑ФИШКА ВИ-ДЖЕЯ MTV КО МНЕ ПОПАДАЮТ УЖЕ МЕРТВЫЕ ХИТЫ, И Я ПЫТАЮСЬ ОЖИВИТЬ ИХ ТРУПЫ.** *ЯНА ЧУРИКОВА* **❑ПОДСОЗНАНИЕ КИНО СОБЛАЗНИТЕЛЬ НИКОГДА НЕ ИСЧЕЗАЛ С ЭКРАНА. С ПЕРВЫХ ЖЕ ДНЕЙ КИНЕМАТОГРАФ ДОКАЗЫВАЛ, ЧТО ЭРОТИКА — ЕДИНСТВЕННОЕ ДЕЙСТВЕННОЕ ОРУЖИЕ.** *ЕЛЕНА ДАВЫДОВА* **❑АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ПЕРЕФОКУСИРОВАВ ЗРЕНИЕ ВНУТРИ ИЗВЕСТНОГО ИЛИ ПРЕДСКАЗУЕМОГО СЮЖЕТА, МОЖНО НАПРАВИТЬ ЭКРАННУЮ ИСТОРИЮ В СОВЕРШЕННО НОВОЕ РУСЛО.** *ЮРИЙ АРАБОВ* **❑А ЧЕМ ОН ЗАНИМАЕТСЯ? «Я? ПИШУ. ОЗОРНЫЕ КНИГИ... ОДНИ СПЛОШНЫЕ НЕПРИСТОЙНОСТИ».** *ГЕНРИ МИЛЛЕР*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ИРИНА ПОЛУЭХТОВА
Доходное «мыло»

17
На анкету «ИК» отвечают:
АЛЕКСАНДР АКОПОВ, АНАТОЛИЙ МАКСИМОВ, СЕРГЕЙ ФИКС

РЕПЕРТУАР

25
ЕЛЕНА СТИШОВА
Полеты наяву

28
Н.СИРИВЛЯ
Любовь по-русски и другие кошмары

31
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Трудно быть богом

35
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Свои среди своих

КОММЕНТАРИИ

39
Н.РЯЗАНЦЕВА
Перелет из сов в жаворонки

43
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Соколов, Циолковский, Чижевский: балет

46
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
Reality show

И М Е Н А

51
В.ГВОЗДИЦКИЙ
Звезда Юнгер

59
ЯНА ЧУРИКОВА:
«Я могу и со столбом телеграфным общаться, если надо...»
Беседу ведет и комментирует Елена Кутловская

РАЗБОРЫ

67
И.МАНЦОВ
Белый танец

77
ЕЛЕНА ДАВЫДОВА
Семиотика эротики

87
ЕЛЕНА СТИШОВА
Мистерии бессмертия

92
ВИДА ДЖОНСОН
Спорная территория

99
В.КОЛОТАЕВ
Створки бытия

ОПЫТ

109
ИНГМАР БЕРГМАН
Ингмар, Лив и Лена
Беседу ведет Стиг Бьёркман

112
ЮРИЙ АРАБОВ
Базисная иллюзия

ПУБЛИКАЦИИ

123
АЛЕКСАНДР ГОРДОН
Воспоминания об Андрее Тарковском

ЧТЕНИЕ

139
ГЕНРИ МИЛЛЕР
Астрологическое фрикасе

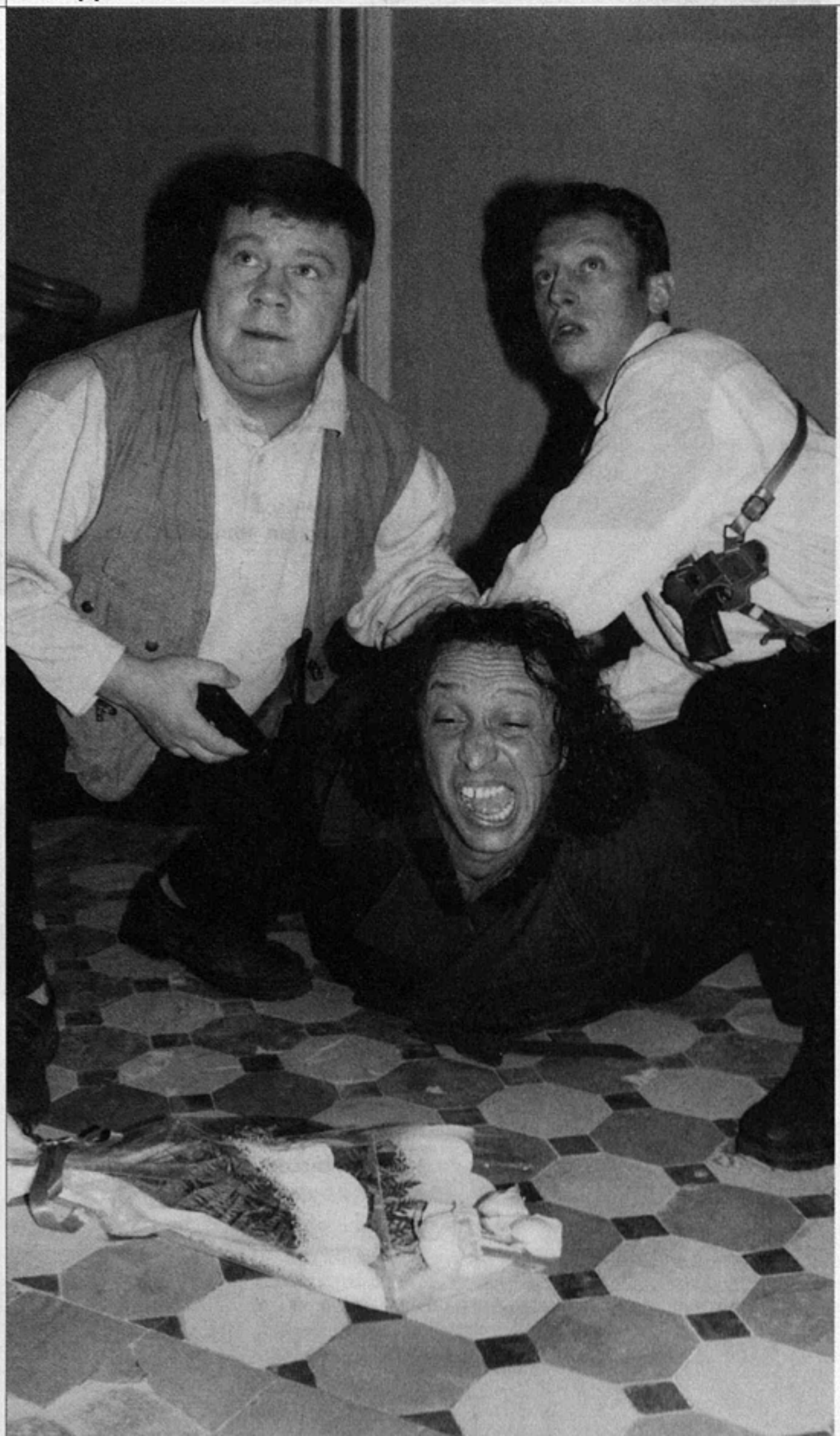
СИМПОЗИУМ

166
Режиссер против продюсера

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



«Улицы разбитых фонарей»

Журнал уже обращался к проблемам русского телесериала («ИК», 2000, № 2). Тогда речь шла в основном о художественных и идеологических особенностях нового продукта. Сейчас, когда сериальная горячка, похоже, достигла своей кульминации, мы решили обсудить более сложный для объективного и достоверного анализа вопрос коммерческой выгоды, которую, по слухам, телеканалы — производители сериалов уже в полной мере ощутили. Особый интерес к сериальным прибылям продиктован не праздным любопытством к содержимому чужого — телевизионного — кармана, но все еще живой надеждой на активизацию кинорынка в целом. Мировая практика свидетельствует, что именно успешный телебизнес нередко способствует сегодня увеличению прямых инвестиций в большое кино.

Все цифры по доходам от сериалов (об этих данных руководители каналов распространяться не любят) социолог Ирина Полуэхтова взяла не из бухгалтерских отчетов. Основные финансовые показатели рассчитаны по специальной методике. Ведущие телепродюсеры, которых мы попросили прокомментировать ситуацию в сериальном производстве, отнеслись к расчетам нашего автора с нескрываемым скептицизмом. Однако нам показалось, что статья Полуэхтовой — тем более в сочетании с комментариями специалистов-практиков — дает вполне определенное представление о реальных механизмах извлечения прибылей на быстрорастущем сериальном рынке.

ИРИНА ПОЛУЭХТОВА

Доходное «мыло»

В мировой практике телесериалы давно зарекомендовали себя как надежная и выгодная сфера кинобизнеса. Недолгое по времени развитие отечественного кинематографа в условиях рынка, массовая популярность зарубежных «мыльных опер» и успех новых российских телесериалов утвердили отечественных производителей в мысли о перспективности телесериального бизнеса и в России. Однако почти десять лет понадобилось, для того чтобы созрели подходящие экономические условия, позволяющие выпускать собственные сериалы. До сих пор благие начинания блокировались высокой стоимостью российского телепроизводства и развращающей возможностью закупать южноамерикан-

---

В статье приводятся данные телевизионного мониторинга фирмы Gallup Adfact, данные ТВ-метрической телевизионной панели Gallup Media (аудитория 18+) и стоимостные показатели продажи рекламных возможностей на телевидении, используемые продавцом рекламы «Видео Интернешнл», а также мнения экспертов-практиков, занимающихся производством или закупкой сериалов.

ское «мыло». Финансовый кризис 1998 года, приведший к почти трехкратному падению рекламного рынка — основного источника финансирования телеканалов, — изменил ситуацию.

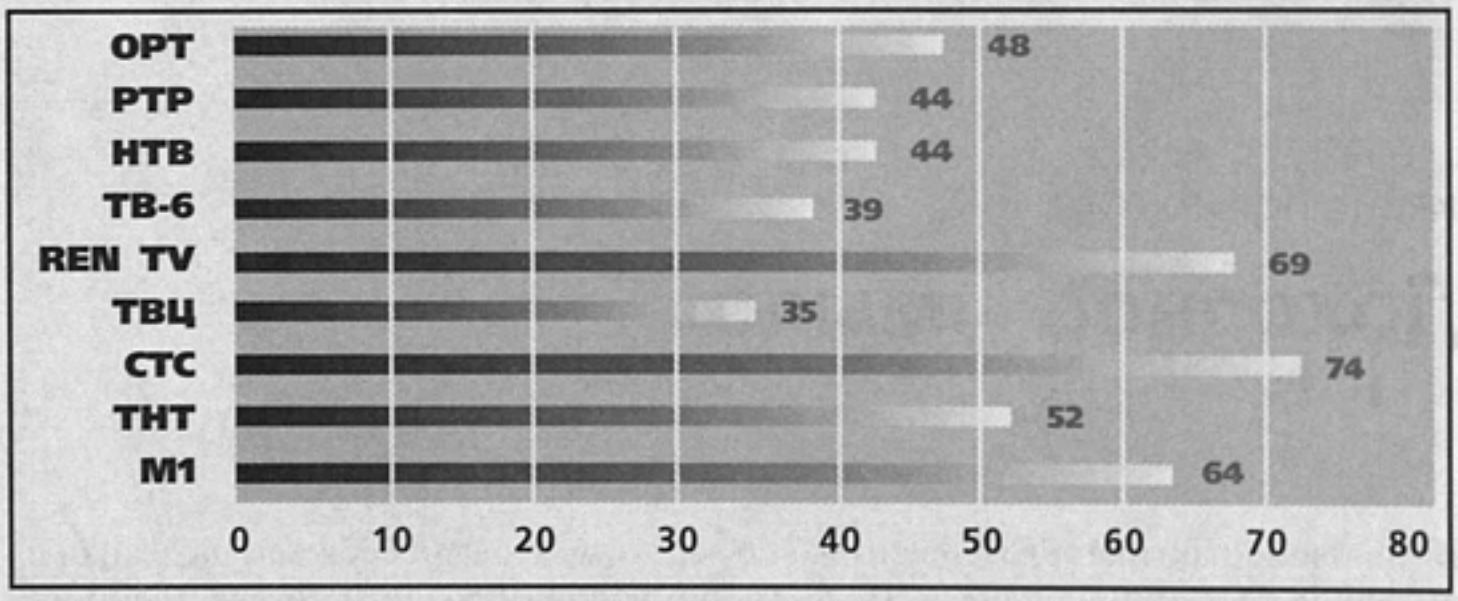
Предыстория, или «Золотой век» кино на ТВ

С началом политических и рыночных реформ кинорепертуар телевидения коренным образом изменился, что было обусловлено, прежде всего, разрушением государственной монополии на кино и ТВ, появлением коммерческого телевидения. Поскольку экономическую основу существования частных, а во многом и государственных телевизионных каналов стали составлять доходы от продажи рекламного времени, основной заботой телевидения стало увеличение аудитории: чем больше зрителей, тем больше платит рекламодатель. Однако заполнить эфир программами собственного производства ни один канал был еще не в состоянии. В этих условиях телеканалы принялись «крутить» кино, которое всегда было (и остается) самым популярным зрелищем. Получив доступ к зарубежным кино- и телефондам, в условиях растущих доходов от рекламы наши телекомпании стали заключать договоры с ведущими зарубежными дистрибьюторскими фирмами, закупая фильмы огромными пакетами. Количество фильмов на телеэкране многократно возросло. Возникли даже «чистые» киноканалы (спутниковые, кабельные и пр.). Для вновь создаваемых телеканалов показ зарубежных фильмов и телесериалов был единственной возможностью встать на ноги. Так, ТВ-6, на котором в первые годы существования, благодаря участию Теда Тернера и его фонду, кроме зарубежного кино практически ничего не было, вырос в полноценный коммерческий канал. Почти «чистым» киноканалом был в середине 90-х годов и НТВ.

Именно кинопрограммы стали в 90-е годы сферой наиболее жесткой конкуренции между телеканалами, число которых быстро росло.

К сегодняшнему дню на демонстрацию кинопрограмм — кинофильмов и телесериалов — на основных эфирных каналах (ОРТ, РТР, НТВ и ТВ-6) приходится около 40 процентов времени вещания, а на «малых» каналах доля кино подчас превышает 70 процентов (см. диаграмму).

Одна типичная неделя февраля 2001 года



В категорию «кинопрограммы» мониторинговая компания Gallup Adfact включает также документальные фильмы и анимацию.

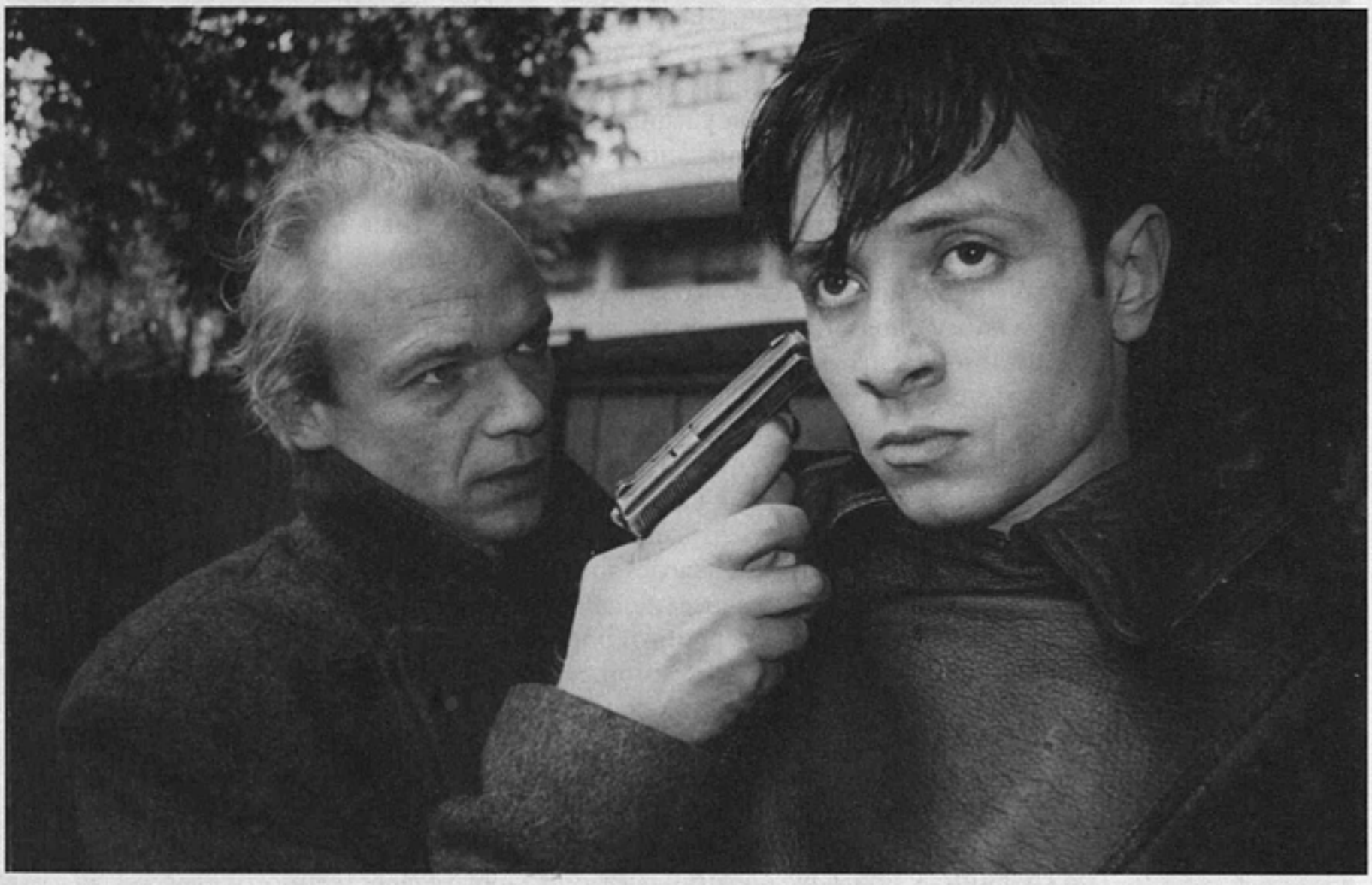
Отечественное кино, ранее составлявшее чуть ли не все содержание кинопрограмм телевидения, уступило пальму первенства американской продукции. И к 1999 году доли в эфире распределились следующим образом: американское производство — 36 процентов, отечественное — 30 процентов, европейское — 11 процентов, прочее — 23 процента.

На коммерческом ТВ изменилась и жанровая структура кинопрограмм. Уже к середине 90-х преобладание так называемых популярных жанров стало вполне очевидным.

После кинематографического вакуума на нашем телеэкране массовый зритель получил возможность приобщения к мировому кинопроцессу. По мнению экспертов, кинопоказ на отечественном телевидении стал одним из лучших в Европе. Мы получили возможность смотреть новинки зарубежного кино практически одновременно со всеми остальными цивилизованными странами. Так, самый популярный в США (по опросу телезрителей) телесериал 1998 года «Скорая помощь» уже в начале 1999 года начал идти на телеканале НТВ.

Однако «золотой век» кино на нашем телевидении не мог длиться вечно. Постепенно возник дефицит фильмов на телерынке. Становилось все тяжелее удовлетворять потребности уже избалованной зрительской аудитории. Многократные повторы на разных каналах стали раздражать телезрителей, приученных каждый день смотреть новые фильмы. Снизился рейтинговый ресурс и у отечественных кино- и телекартин, затасканных телеканалами.

Падение рекламного рынка в результате финансового кризиса 1998 года привело к многократному сокращению финансовых возможностей телевидения. Эта ситуация заставила телеканалы искать новые возможности заполнения эфира — в основном в рамках стратегии малобюджетного телевидения. В 1997 году время кинопоказа на общенациональных каналах делилось между телесериалами и кинофильмами в среднем в соотношении 45:55. Преобладали зарубежные сериалы: американские — 41 процент, латиноамериканские — 19 процентов. На долю отечественных многосерийных телефильмов приходилось 22 процента времени. После дефолта проблема создания мощного отечественного сериального производства предстала во всей своей остроте и актуальности.



«День рождения Буржуя»

Сериальная лихорадка

Привлекательность телесериала определяется, по крайней мере, тремя факторами. Во-первых, его «длина»: двести и более эпизодов надежно обеспечивали эфир на целый телевизионный сезон (сентябрь — июнь). Во-вторых, стоимость одного эпизода среднего телесериала в несколько раз ниже стоимости среднего полнометражного фильма. И, наконец, третье — быстрая и надежная окупаемость и доходность.

Сериалы имеют постоянную телеаудиторию и тем самым обеспечивают стабильный рейтинг (причем многие из них входят в число самых высокорейтинговых программ каналов), а следовательно, и стабильные доходы от рекламы, размещенной в них. У нас многие телесериалы окупаются после первого показа, хотя стандартные условия покупки прав на показ телесериалов — два показа за два года (причем повтор в течение суток считается техническим повтором).

Таким образом, преимуществом телесериалов является то, что они способны бесперебойно обеспечивать эфир канала в течение одного-двух сезонов, принося стабильный и высокий доход при относительно невысокой стоимости закупки (или производства): удобно, выгодно, надежно.

Когда в начале 90-х появившиеся на нашем телеэкране зарубежные «мыльные оперы» завоевали всенародную популярность, отечественные кинематографисты предприняли попытку снимать собственные телевизионные истории. Первые отечественные малобюджетные сериалы («Мелочи жизни», «Горячев и другие») хотя и вызвали у телеаудитории интерес, но не могли конкурировать ни с разножанровыми импортными сериалами (к которым уже успел привыкнуть наш зритель), ни с добротными советскими телевизионными фильмами («Тени исчезают в полдень», «Семнадцать мгновений весны», «Д'Артаньян и три мушкетера», «Место встречи изменить нельзя», «Цыган» «Гардемарины, вперед!» и пр.).

Тем не менее успех «гардемаринов» и «мушкетеров» (продолжения появились в начале 90-х) вдохновил Сергея Жигунова на создание двух больших историко-приключенческих костюмированных телесериалов: по заказу РТР силами своей студии «Шанс» он снял «Королеву Марго» (1996—1997) и «Графиню де Монсоро» (1997), которые получили высокие рейтинги. Выпуск новых серий костюмного малобюджетника «Петербургские тайны» также оказался доходным рейтинговым продуктом и убедил отечественных теле- и кинопроизводителей в перспективности телесериального бизнеса в России. Правда, первые отечественные ситкомы («Дела семейные, дела смешные» на НТВ и «Клубничка» на РТР) наша публика не приняла. Зато малобюджетный сериал ОРТ на современную тему «Зал ожидания» (1998), несмотря на разгромные рецензии кино- и телекритиков, набрал более высокие рейтинги, чем латиноамеринское «мыло».

Одним словом, почти десять лет (с конца 80-х до конца 90-х) происходило медленное вызревание условий для производства телесериалов. Кризис 1998 года подстегнул этот процесс. Если до дефолта телеканалы с легкостью платили за эпизод латиноамериканского «мыла» 15 тысяч долларов, то после него это стало невыгодно, а для некоторых каналов и невозможно.

Все телеканалы искали выход из ситуации, используя разные возможности. Так ОРТ, значительно пострадавший в результате кризиса и не имевший возможности финансировать производство сериалов (хотя до кризиса такие планы у канала были), начал активнее эксплуатировать старый советский кино- и телефонд. Например, канал перемонтировал под формат телесериала (по 52 минуты серия) ряд старых советских многосерийных телефильмов («Тени исчезают в полдень», «Вечный зов») и стал показывать их в прайм-тайм (19:45). Дело в том, что подобные сериалы в последние годы шли только в дневном эфире, в то время как вечерняя аудитория гораздо шире дневной. Эта идея была минималистской с точки зрения затрат, но оказалась весьма эффективной: интерес аудитории к отечественным телесериалам, демонстрируемым в прайм-тайм, оказался выше всех ожиданий. К примеру, средний рейтинг старого отечественного телесериала «Тени исчезают в полдень», показанного в ноябре — декабре 1998 года, оказался даже выше (14,9 пункта) рейтинга нового для нашего зрителя американского телесериала «Скарлетт» (12,2 пункта), показанного также в ноябре 1998 года.

А новый отечественный телесериал «Улицы разбитых фонарей» («Менты») прошел на ОРТ (январь — апрель 1999 года) с таким оглушительным успехом, что заставил кусать локти руководителей тех каналов, которые от него отказались. Притом что ОРТ купил его у ТНТ, уже показавшего сериал в предыдущем телесезоне, и по данным из неофициальных источников купил практически за стоимость производства. Но он собирал на ОРТ 50 процентов телеаудитории (и имел рейтинг почти 20 пунктов)! Успех «Ментов» на ОРТ стал сильным аргументом в пользу производства отечественных телесериалов. Стало ясно, что их ждет зритель, пресытившийся сценами «не нашей» жизни.

Осень 1999 года отмечена инновациями в программировании на всех федеральных телеканалах: ОРТ, РТР и НТВ начали демонстрировать отечественные телесериалы в прайм-тайм. А на ОРТ осенний сезон 1999 года связан с еще одним экспериментом: впервые в линейку телесериалов (19:45) канал поставил бразильское «мыло» «Во имя любви» (заключительные серии), традиционное время вечернего выпуска которого — предпрайм (17:00 или 18:00). А в обычное для латиноамериканского сериала время (16:40—18:00) канал демонстрировал старые советские многосерийные фильмы («ТАСС уполномочен заявить...», «Большая перемена» и другие). Однако уже с 20 октября, когда началась демонстрация нового телесериала «Нежный яд», канал вернул «мыльную» линейку на ее традиционное время (17:00). А в 19:45—20:45 вновь стали выходить короткие телесериалы, в основном отечественные, как старые, так и новые: «Цыган», «Возвращение Будулая», «На углу у Патриарших», «Зал ожидания». Надо сказать, что отечественные телесериалы в этом интервале собирали такую же аудиторию, как и латиноамериканское «мыло» (средний рейтинг бразильского «Во

«Граница. Таежный патруль»

имя любви» и отечественного «Возвращения Будулая» составил 15,0 пунктов), что свидетельствовало о верной стратегии кинопоказа. Однако в силу дефицита отечественных телесериалов на рынке, особенно новых, полностью укомплектовать ими прайм-тайм было практически невозможно.

Линейка отечественных телесериалов в лучшее время появилась осенью 1999 года также в сетках вещания РТР и НТВ (в 19:30 — на РТР и в 20:55 — на НТВ). Причем оба канала открыли новый сезон премьерами российских телефильмов, созданных собственными производственными структурами.

Лидером сериального проката осени 1999 года можно признать канал НТВ, который впервые в истории отечественного телевидения поставил встык два те-

лесериала в прайм-тайм: зарубежный в 20:00 и отечественный криминальный сериал в 21:00. Причем последний прошел с грандиозным успехом. Так, «Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» собирал треть (34 процента) вечерней телеаудитории (средний рейтинг составил 12,0 пунктов). С еще большим успехом прошли «Улицы разбитых фонарей» (хотя и демонстрировался этот сериал на отечественном телевидении уже в третий раз — после ТНТ и ОРТ), которые собирали до 40 процентов телезрителей (рейтинг — 15,5). Впервые в 21:00 аудитория канала НТВ была больше, чем программы «Время» (ОРТ), всегда в будние дни собиравшей наибольшее число телезрителей. Надо сказать, что даже лучшие западные телехиты («Скорая помощь», «Крутой Уокер» или цикл фильмов о Джеймсе Бонде) не собирали на НТВ аудиторию, сравнимую с аудиторией отечественных телесериалов.

На РТР в сентябре — декабре 1999 года было показано 6 новых отечественных телесериалов разных жанров, рассчитанных на самых разных зрителей: «Простые истины», «В зеркале Венеры», «Директория смерти», «Поворот ключа», «Барак», «С новым счастьем», которые собирали от 10 до 25 процентов телеаудитории (средний рейтинг — 4,6 пункта). Конечно, эти показатели не столь высоки, как показатели на ОРТ и НТВ, но для канала РТР, вечерний средний рейтинг которого составлял в 1999 году всего 4,0 пункта, а средняя доля аудитории — 13 процентов, рубрика «Русская серия» оказалась весьма успешной.

Итак, осенью 1999 года — через год после кризиса — стали появляться новые тенденции в формировании кинопрограмм телевидения. Доля телевизионного кино существенно возросла. Если до кризиса на его демонстрацию приходилось в среднем 43—45 процентов времени кинопрограмм, то осенью 1999 года этот показатель равнялся уже 60 процентам, хотя на разных каналах он колебался от 45 до 76 процентов (см. таблицу).

Динамика долей телесериалов в структуре кинопрограмм

Каналы	До кризиса	После кризиса
ОРТ	36	45
РТР	60	69
НТВ	30	67
ТВЦ	38	57
ТВ-6	32	64
СТС	82	76
31-й канал	29	45
ТНТ	*	68
В среднем	**43**	**60**

*До 1 января 1999 года телеканал ТНТ не фиксировался мониторинговыми компаниями.

Именно с осени 1999 года стала заметна тенденция превращения телесериала в основной формат современного российского телевидения.

Нынешний телесезон, начавшийся в сентябре 2000 года, подтвердил и закрепил эту тенденцию. ОРТ выпустил на экран и демонстрировал в прайм-тайм «Черную комнату», «Остановку по требованию», «Империю под ударом», «Границу. Таежный роман». РТР показал «Маросейку, 12» и «Марш Турецкого», новый телесериал «Любовь.RU» и продолжение «Простых истин» и «С новым счастьем». НТВ показал прошедшие с успехом «Бандитский Петербург», «День рождения Буржуя», «Улицы разбитых фонарей», «Охота на Золушку». На сегодня рекордсменом по объему аудитории остается телесериал «Убойная сила», собравший на ОРТ в марте 2000 года в среднем 65 процентов телеаудитории (см. таблицу).

Телесериалы — лидеры по объему аудитории (сентябрь 1999 — декабрь 2000)

ОРТ

Название	Период демонстрации	Рейтинг	Доля
Убойная сила*	2000, март	27	65
Граница. Таежный роман	2000, декабрь	18	49
Остановка по требованию	2000, октябрь — декабрь	17	44
Во имя любви	1999, сентябрь — октябрь	16	50
Возвращение Будулая	1999, ноябрь	14	40
Нежный яд	1999, октябрь — 2000, июнь	13	50
Ермак	2000, март	12	36
Цыган	1999, ноябрь	12	35
Огнем и мечом	2000, март	12	34
Девушки с характером	2000, январь — февраль	11	33
Зал ожидания	1999, декабрь	10	32
Наполеон и Жозефина	1999, октябрь	10	31
Воспоминания Шерлока Холмса	2000, апрель	10	30

РТР

Название	Период демонстрации	Рейтинг	Доля
Огненная пустыня	2000, январь	13	37
Марш Турецкого	2000, октябрь — декабрь	12	31
Маросейка, 12	2000, сентябрь — октябрь	9	32
Проклятие древней гробницы	2000, март	9	23
С новым счастьем	1999, декабрь	8	25
Крестная дочь	2000, апрель	7	24
Опаленный берег	2000, февраль — март	7	18
Огненная пустыня	2000, сентябрь	7	24
Дикий ангел	2000, апрель — август	7	21

НТВ

Название	Период демонстрации	Рейтинг	Доля
Бандитский Петербург	2000, май	17	44
Улицы разбитых фонарей	2000, январь — апрель	16	40
Каменская	2000, май — июль	14	44
День рождения Буржуя	2000 февраль — март	12	29
Агент национальной безопасности	2000, январь — февраль	11	31
Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского	1999, сентябрь — октябрь	10	31
Возвращение Титаника	2000, февраль	10	26
Охота на Золушку	2000, сентябрь — октябрь	9	27
Возвращение в Эдем	2000, апрель	8	21
Граф Монте-Кристо	2000, июнь	7	25

* Жирным шрифтом выделены отечественные телесериалы.

Деньги — сериал — деньги

Как известно, телеканал может закупать права на показ сериала у стороннего производителя (или фирмы-посредника), а может вложить деньги в собственное производство. В любом случае основным (хотя и не единственным, о чем будет сказано ниже) источником возврата затраченных средств является реклама, размещенная в сериале. Поэтому рекламный рынок — его емкость, тенденции, устойчивость и предсказуемость — является той базой, на основе которой можно разрабатывать и строить стратегию инвестирования в отечественное кинопроизводство.

В 90-е годы рынок телевизионной рекламы в России динамично развивался (в среднем 30—40 процентов роста ежегодно), и в 1997 году составлял 520 миллионов долларов. После осеннего кризиса 1998 года емкость телевизионного рекламного рынка составила 480 миллионов долларов, а в 1999-м — всего 190 миллионов[1]. Иными словами, по сравнению с 1998 годом объем вложений в телевизионную рекламу в 1999 году снизился более чем в два с половиной раза.

Доходы от рекламы в телесериалах, демонстрировавшихся на федеральных телеканалах в I полугодии 1998 года[2]

Канал/сериал	Время выхода в эфир	Длительность рекламы в сериале (в минутах)	Доход от рекламы в сериале ($)	Доход от 1 минуты рекламы ($)
ОРТ				
Зал ожидания	21:45	73	2 034 291	**27 867**
Полтергейст	21:45	90	1 088 460	**12 094**
Горец	21:45	69	698 763	**10 127**
Спрут-3	19:00	68	641 376	**9 432**
Роковое наследство	18:20	707	5 459 454	**7 722**
РТР				
Санта-Барбара	20:45/10:00	1815	12 812 085	**7 059**
Петербургские тайны	22:25/11:30	448	2 205 952	**4 924**
Графиня де Монсоро	22:25/11:30	209	902 044	**4 316**
Пси-фактор	23:00	60	238 200	**3 970**
Притворщик	23:00	60	174 420	**2 907**
Закон и порядок	0:00	192	336 768	**1 754**
НТВ				
Крутой Уокер: правосудие по-техасски	22:40/9:20	368	2 145 808	**5 831**
Детектив Нэш Бриджес	17:00/23:00	125	429 750	**3 438**
Любовь и тайны Сансет-Бич	17:00/14:15	466	902 176	**1 936**

Как падение объемов рекламного рынка отразилось на стоимостных показателях телесериалов?

Конечно, все эти показатели зависят не только от качества конкретного сериала, но и от канала, на котором он демонстрируется, и от позиционирования телесериала в сетке вещания (времени выхода в эфир, дней недели), и от количества показанных серий, и от открытых рекламных возможностей и пр. Поэтому наиболее корректно сравнивать сериалы одного и того же канала, выходящие примерно в одном временно́м интервале, по доходу от одной минуты рекламы (см. выше — последняя колонка таблицы). Так, если судить по суммарно-

[1] Официальные данные по оценке объемов рекламного рынка, утвержденные РАРА (Российской ассоциацией рекламных агентств).

[2] Отметим, что все показатели рассчитывались на основе имеющихся данных о количестве рекламного времени, количестве набранных рейтингов (GRP) и стоимости 1 пункта рейтинга, носят весьма «усредненный», математический характер и вместе с тем позволяют представить, о каких суммах идет речь, когда говорят о доходности телесериалов. Кроме того, при расчетах межпрограммное рекламное пространство не учитывалось.

му доходу от рекламы (во всех эпизодах за анализируемый период), то лидером на ОРТ следует признать бразильский телесериал «Роковое наследство», собравший почти 5,5 миллиона долларов рекламных денег, в то время как российский «Зал ожидания» собрал только чуть более 2 миллионов. Но они отличаются не только временем выхода в эфир и, соответственно, количеством набранных рейтингов, но и количеством эпизодов («Зал ожидания» — 10, «Роковое наследство» — 120), количеством проданного рекламного времени (73 минуты и 707 минут) и т.п. Более корректным показателем является доход от одной минуты рекламы, и здесь наш «Зал ожидания» многократно превышает аналогичные показатели всех других телесериалов ОРТ, в том числе и «Рокового наследства».

На РТР самым доходным телесериалом была «Санта-Барбара» (20:45), в которой 1 минута рекламы приносила чуть более 7 тысяч долларов, а на НТВ — «Крутой Уокер: правосудие по-техасски» (почти 6 тысяч).

Обратим внимание также на тот факт, что в первом полугодии 1998 года демонстрировалось всего три российских телесериала: «Зал ожидания» на ОРТ, «Петербургские тайны» и «Графиня де Монсоро» на РТР. На НТВ показывались исключительно зарубежные. Правда, ОРТ наряду с новым российским сериалом «Зал ожидания» показывал еще старые советские многосерийные телефильмы («Мушкетеры двадцать лет спустя», «Узник замка Иф», «Семнадцать мгновений весны» и пр.), но в дневном эфире (как правило, в 13:00).

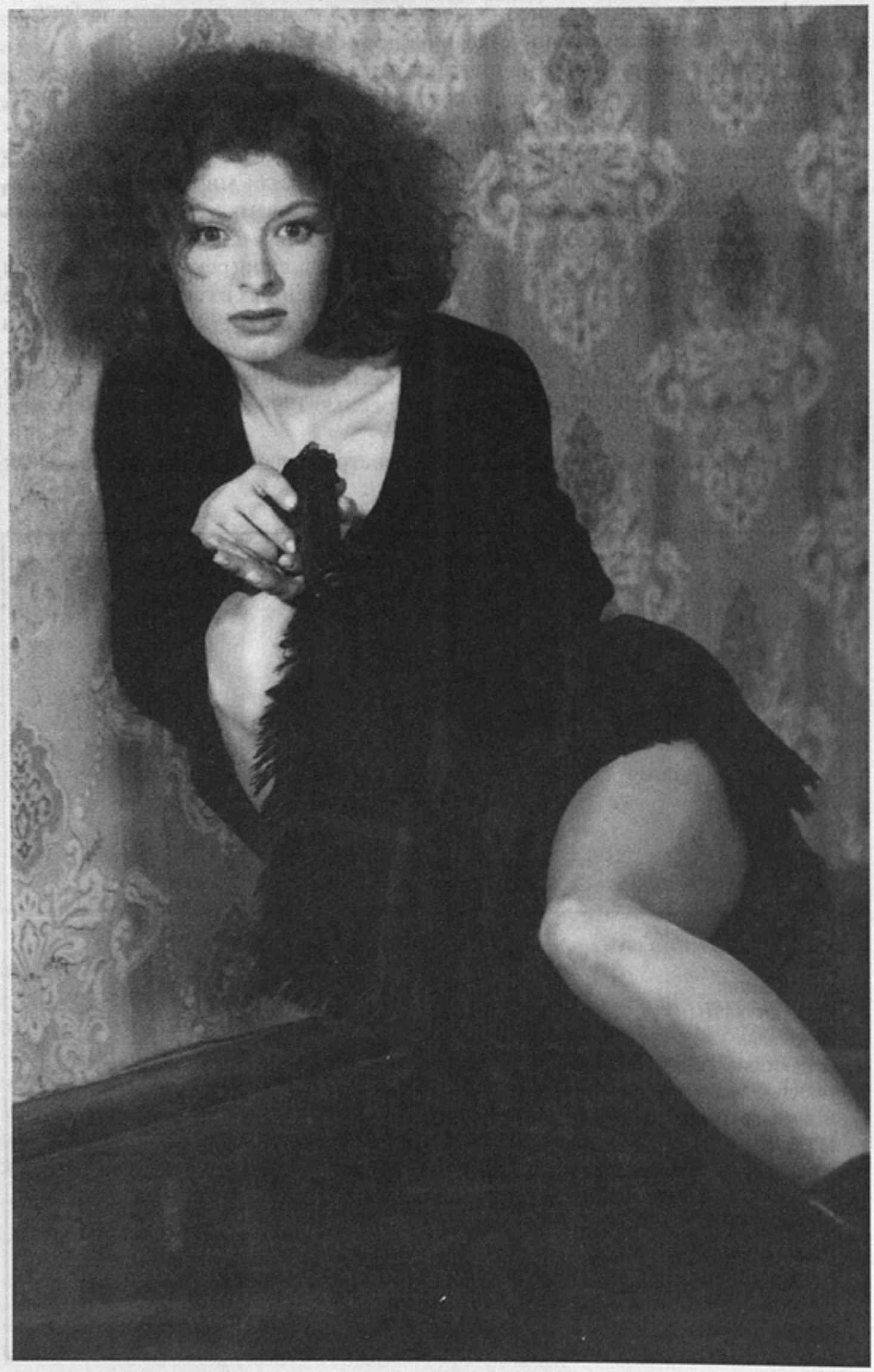
Как видно из таблицы, все стоимостные показатели (рекламные бюджеты и доход от одной минуты рекламы) сериалов, показанных в сентябре — декабре 1999 года, снизились по сравнению с первым полугодием 1998 года примерно в три раза, что в целом соответствует уровню падения объемов рекламного рынка. Так, если до кризиса доход от одной минуты рекламы в телесериале на ОРТ мог достигать почти 28 тысяч долларов, то осенью 1999 года — только 9 тысяч.

Доходы от рекламы в телесериалах, демонстрировавшихся на федеральных телеканалах осенью 1999 года

Канал/сериал	Время выхода в эфир	Длительность рекламы (в минутах)	Доход от рекламы в сериале ($)	Доход от 1 минуты рекламы ($)
ОРТ				
Во имя любви	19:50	137	1 256 564	**9 172**
Возвращение Будулая	19:50	45	350 730	**7 794**
Нежный яд	17:00	276	1 941 384	**7 034**
Цыган	19:50	47	324 394	**6 902**
Зал ожидания	19:50	91	596 505	**6 555**
Секретные материалы	22:00	198	1 021 680	**5 160**
РТР				
С новым счастьем	19:30	63	262 773	**4 171**
Барак	21:45	37	108 262	**2 926**
Дикий ангел	15:00	456	1 143 192	**2 507**
Поворот ключа	19:30	71	167 702	**2 362**
Антонелла	14:15	455	773 955	**1 701**
Директория смерти	19:30	108	137 268	**1 271**
Простые истины	20:00	99	106 920	**1 080**
В зеркале Венеры	19:30	107	111 922	**1 046**
НТВ				
Улицы разбитых фонарей	21:00/9:00	557	3 083 552	**5 536**
Крутой Уокер: правосудие по-техасски	20:00	134	450 776	**3 364**
Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского	21:00/9:15	302	915 362	**3 031**
Любовь и тайны Сансет-Бич	17:50	594	1 496 880	**2 520**
Скорая помощь	20:00/14:40	593	1 409 561	**2 377**

Наглядно снижение рекламоемкости можно продемонстрировать на примере телесериала «Зал ожидания». Осенью 1999 года одна минута рекламы в этом сериале принесла почти в четыре раза меньше денег (6,5 тысяч долларов), чем в 1998 году (28 тысяч). Это объясняется не только изменением времени выхода (с 21:45 на 19:50) и сокращением количества набранных рейтингов, но также уменьшением стоимости одного пункта каждого из них. Ведь если в первом полугодии 1998 года она составляла на федеральных каналах в среднем 400 — 420 долларов, то осенью 1999 года — всего 260—290.

Осенью 1999 года телеканалы стали показывать гораздо больше отечественных телесериалов, причем они оказались самыми доходными. Так, на НТВ по



«Охота на Золушку»

показателю дохода от одной минуты рекламы лидером оказался уже не «Крутой Уокер», как в 1998 году, а «Улицы разбитых фонарей», на РТР — «С новым счастьем». И на ОРТ доход от одной минуты рекламы, размещенной в отечественных телесериалах («Цыган», «Возвращение Будулая» и «Зал ожидания»), составлял в среднем примерно столько же (7000 долларов), сколько реклама, размещенная в латиноамериканском «мыле» («Нежный яд»).

Хотя эти цифры, повторим, носят «расчетный» характер и получены математически (путем умножения суммы набранных рейтингов на среднюю стоимость одного пункта рейтинга, которая в свою очередь также рассчитывалась математически, а реальная стоимость пункта рейтинга в каждом конкретном случае является предметом переговоров рекламодателя с медиасейлером), тем не менее они дают представление о степени доходности телесериалов. Особенно если сравнить их с закупочными ценами.

Понятно, что сумма, за которую куплен тот или иной телесериал, является коммерческой тайной телеканала, однако эксперты, имеющие опыт работы в этой области, могут приблизительно оценить стоимость прав показа одного эпизода телесериала — исходя из его категории, студии-производителя, существующего на него спроса на рынке и пр. Основываясь на этих экспертных оценках, а также на данных о доходе от рекламы, размещенной в одном эпизоде, можно составить представление об окупаемости и доходности телесериалов.

По мнению экспертов, стоимость прав показа одного эпизода бразильского телесериала «Во имя любви» (ОРТ) составляет около трех тысяч долларов, а доход от рекламы, размещенной в одном эпизоде, около 50 тысяч долларов! Более дорогим эксперты считают сериал «Секретные материалы» (ОРТ) — 25 тысяч долларов за один эпизод. Но и доход от рекламы, размещенной в каждой из них, — около 70 тысяч.

На РТР все показатели выглядят более скромно: ведь средний рейтинг этого канала (то есть его аудитория) составляет приблизительно 50 процентов от рейтинга канала ОРТ. Права на показ одного эпизода телесериала «Дикий ангел» стоили каналу 800 долларов, а рекламный доход от каждого эпизода — более 14 тысяч. А каждый эпизод «Антонеллы», купленный примерно за 450 долларов, приносил порядка 10 тысяч.

Но осенью 1999 года кроме латиноамериканского «мыла», которое составляло основу вещания РТР в утреннем и дневном эфире, в прайм-тайме в рубрике «Русская серия» канал демонстрировал новые телесериалы собственного производства. Какова доходность этих телесериалов?

Средняя стоимость производства одного эпизода составляла порядка 10 — 15 тысяч долларов, а доходы от рекламы, размещенной в одном эпизоде, представлены в таблице (последняя колонка). Как видим, практически все они окупились уже после первого показа, хотя оптимальный срок окупаемости — два года. А телесериал «С новым счастьем», который пользовался особой популярностью и получил наибольший рейтинг, не только окупился при первом показе, но и, как можно судить по нашим расчетам, принес хорошую прибыль: затраты на его производство в целом составили порядка 70-100 тысяч долларов (7 эпизодов), а доход от рекламы — порядка 260 тысяч!

Наиболее интересна ситуация на НТВ, где с большим успехом прошли «Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» и «Улицы разбитых фонарей». Кроме того, на канале демонстрировались добротные сериалы — «Скорая помощь», «Любовь и тайны Сансет-Бич». Сравним их финансовые показатели.

Права на показ обоих отечественных сериалов экспертами оцениваются в 20 тысяч долларов за эпизод. Доход же от одного эпизода «Д.Д.Д.» составил порядка 50 тысяч долларов, а каждый эпизод «Улиц разбитых фонарей» приносил почти 100 тысяч.

Как соотносятся такие суммы со стоимостью производства этих телесериалов? Экспертная оценка стоимости производства одного эпизода «Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского» составляет 115 тысяч долларов. Если исходить из этой цифры, то первый показ сериала на телевидении позволил вернуть лишь треть потраченного на его производство. Но напомним, что оптимальный срок окупаемости телесериалов — два года, а кроме того, существуют дополнительные

источники окупаемости — например, видеопрокат. Так, «Улицы разбитых фонарей», «Д.Д.Д.» и другие телесериалы, которые производят «киношные» структуры «Моста», сначала выпускаются на видеорынок. Например, в 1998 году на продаже видеокасет «Ментов» было заработано 2 миллиона долларов (продано миллион копий по оптовой цене 2 доллара). При этом права показа «Улиц разбитых фонарей» в начале 1998 года были куплены телеканалом ОРТ практически по стоимости производства. Можно предположить, что этот телесериал уже давно окупил себя и сейчас приносит только прибыль.

Менее доходными, по нашим расчетам, оказались американские сериалы

«Дикий ангел»

«Скорая помощь» и «Любовь и тайны Сансет-Бич». Стоимость прав показа одного эпизода «Скорой помощи» примерно 15 тысяч долларов, а рекламы в нем продается на сумму 25 тысяч. (Притом что в США в этом суперпопулярном сериале самое дорогое рекламное время — 740 тысяч долларов за минуту. Но у нас этот сериал не получает таких высоких рейтингов, как отечественный, и потому рекламы в нем размещается значительно меньше.) Один эпизод сериала «Любовь и тайны Сансет-Бич» стоит по экспертным оценкам 5—7 тысяч долларов, а рекламных денег приносит порядка 18 тысяч.

Проведенный анализ позволяет сформулировать некоторые выводы, значимые не только для развития телекино, но и кинематографа как такового.

Первое. Сериал вообще, и отечественный в частности, занял весьма существенное место в структуре кинопрограмм телеканалов. Однако проникновение отечественной сериальной продукции на российское телевидение происходит достаточно трудно. Пока еще вещателю выгоднее купить дешевый латиноамериканский сериал, чем связываться с собственным производством, что и делают все «малые» каналы. Только «большим» каналам, имеющим свободные оборотные средства, под силу осуществить сериальные проекты, инвестировать деньги в производство сериалов, а затем получать прибыль. Финансовые и творческие ограничения приводят к тому, что отечественные телесериалы пока еще очень короткие (8—24 серии), тогда как телевидение хотело бы получить продукт, по крайней мере, на телевизионный сезон, который традиционно начинается 1 сентября и заканчивается 30 июня.

Второе. Социологические опросы показывают, что произошло перенасы-

щение зрителей западной кинопродукцией. Отечественное кино вызывает повышенный интерес у зрителей, что отражают рейтинги. Учитывая, что съемки «большого» кино требуют значительно больших денег, можно предположить, что возрождение отечественного кинопроизводства будет происходить (и уже в определенной мере началось) через отечественные телесериалы. Постепенное увеличение количества снимаемых сериалов неизбежно приведет к созданию совершенно новой технологии их конвейерного, фабричного производства, что позволит снизить себестоимость. В перспективе возможно появление независимых телефабрик, для которых производство сериалов будет основным сегментом рынка. Сегодня эта ниша на нашем телерынке свободна, и, по мнению экспертов, это весьма перспективное направление развития кино- и телеиндустрии в России.

Третье. Анализ показал еще одну тенденцию, которая связана с некоторыми изменениями в программировании сеток вещания. Финансовые трудности и дефицит новых фильмов вынуждает телеканалы постепенно переходить к западной модели кинопоказа: 2—3 полнометражных фильма в неделю, остальное — сериалы: «мыльные оперы» в дневном эфире, в прайме — «вертикальные» сериалы. Первый опыт «вертикального» программирования сериальной линейки в прайм-тайме уже есть: осенью 2000 года ОРТ демонстрировал в 19:45 — 20:45 четыре отечественных телесериала, по одному эпизоду в неделю: «Черная комната» (понедельник), «Остановка по требованию» (среда), «Убойная сила» (вторник), «Империя под ударом» (четверг). К такому программированию вскоре придут все телеканалы.

Четвертое. Снимать отечественный телесериал стало выгодно. Не случайно специалисты шутят, что сейчас только ленивый не снимает сериал. Вероятно, мы вступаем в период телесериального творчества, который по опыту других кинодержав является необходимым этапом в развитии киноиндустрии и может способствовать ее подъему, возрождению института звезд и восстановлению престижа и популярности российского кино, как минимум, на его собственной территории.

Анкета «ИК»

Обращаясь за комментариями по поводу нынешнего состояния сериального бизнеса к ведущим телепродюсерам, мы попросили их ответить на следующие вопросы:

1. Как вы можете охарактеризовать развитие сериального производства в настоящее время? Каковы его ближайшие перспективы?

2. Кто на отечественном телевидении является наиболее крупным производителем сериалов? Как вы оцениваете успехи своего канала в сравнении с достижениями ваших основных конкурентов?

3. Можно ли говорить о том, что сериалы оказались на телевидении «золотой жилой» после финансового кризиса 1998 года? Увеличат ли доходы от сериалов их производство в будущем? Как вы оцениваете возможность инвестирования «телевизионных» денег в большое кино?

АЛЕКСАНДР АКОПОВ,
генеральный директор телеканала «Россия» (РТР)

1. Отечественное сериальное производство развивается в полном соответствии с предварительными прогнозами — идет неуклонное возрастание его объемов. Можно сказать, что в 2000 году реальность даже обогнала самые смелые прогнозы и сериалов сделано гораздо больше, чем предполагалось. По нашим подсче-

там, на трех центральных каналах произведено более 650 часов сериальной продукции. Сегодня Россия вышла по производству сериалов на третье место в Европе, опередив Францию, Испанию и Италию. Впереди, по-прежнему, остаются только Германия и Великобритания. Но думаю, что у нас есть все шансы побороться с ними за лидерство. Очевидно, что в самом ближайшем будущем производственной нормой для каждого крупного телеканала станет выпуск 300—350 часов сериального продукта в год.

При этом в сериальном бизнесе чем дальше, тем больше станет утверждаться дифференцированный подход к бюджету, который будет находиться во все более жесткой зависимости от целевой аудитории и конкретного эфирного времени. Для себя мы выделяем три категории сериальной продукции: 1) бюджет из расчета 20—25 тысяч долларов за час, 2) бюджет из расчета 50—60 тысяч долларов за час, 3) бюджет из расчета 90 тысяч долларов за час и выше.

2. Пока еще трудно говорить о бесспорном лидерстве того или иного канала в сфере сериального производства, ни один еще не вышел на свои стабильные,

«Графиня де Монсоро»

базовые показатели. Идет накопление опыта. Ситуация и расклад сил будут выглядеть более определенно, когда сериалы станут безоговорочно доминировать в эфире и программирование без них окажется просто невозможным. Вот тогда, «по осени», и будем считать наших «цыплят» и подводить итоги сериального соревнования.

3. Отношения телевидения и большого кино — огромная проблема. Сплошной туман. В любом случае, ожидать, что телевизионные деньги прольются золотым дождем на кинематограф, не приходится. Просто это не наш бизнес — инвестировать в прокатное кино. Фильм с бюджетом от одного миллиона долларов слишком дорогое удовольствие даже для преуспевающего в финансовом отношении телеканала. Участие в бюджете кинофильма 5—10 процентами в обмен на телеправа — другое дело. Это возможно и очень скоро станет повседневной реальностью телевидения. Очевидно, будут практиковаться и какие-то дорогостоящие телекинопроекты — я говорю о полнометражных фильмах для ТВ, стоимость которых не будет, однако, превышать 300—400 тысяч долларов.

Редакция выражает благодарность за помощь в организации этого материала А.Гольдбурту

АНАТОЛИЙ МАКСИМОВ,
директор дирекции кинопоказа и кинопроизводства ОРТ

1. Да, бум продолжается уже лет двадцать, но давайте сразу договоримся о терминах. Сериалы (или drama series) — циклы телевизионных фильмов, выходящих еженедельно в фиксированной эфирной позиции, объединенные героями и жанровой установкой. Они доминируют на мировом телевизионном рынке, поскольку формируют прайм-тайм ведущих американских телесетей. Совсем другое дело — «мыло», которое у нас по инерции тоже называют сериалами, там явный спад, лучшие времена далеко позади. Инициативой завладели ученики — латиноамериканцы: специалисты из США наладили технологию производства «мыла» в Бразилии в конце 40-х, оттуда она распространилась по всей Южной Америке. В Северной Америке этот продукт называют daytime dramas, что по определению исключает претензии на популярность и лидерство.

Под перспективой сериальной политики я подразумеваю стратегию развития именно «праймового» продукта — отечественное «мыльное» направление, хотя и кажется обещающим, решительно уступает зарубежным конкурентам. Объяснение самое тривиальное: ниша прочно занята, а предложить нечего. На национальной специфике здесь далеко не уедешь, а особая, заторможенно-гипнотическая интонация не ловится — качество пока что оставляет желать лучшего. Дело в том, что создание суррогатного телевизионного зрелища в конвейерном режиме — дело чужое, незнакомое. Нам здесь опереться решительно не на что. «Праймовым» сериалам в этом смысле значительно легче. Их умели и умеют делать, их любили и любят смотреть. Рейтинг удачного отечественного сериала в несколько раз превосходит зарубежные аналоги. Он превосходит даже показатели любого отечественного фильма, сделанного на несоизмеримо более высоком бюджете.

Парадокс времени — телевидение занимает зону, брошенную кинематографом: кино «большого стиля» (по голливудски — мейнстрим) возвращается к зрителям через малый экран. Отечественные кинематографисты укрылись на телевидении, как индейцы в резервации, — приспосабливаются к новой реальности: кинотеатры появились, но туда их не пускают, там американцы со страшного калибра бюджетами и европейцы с арт-фестивалъными изысками. Свое и про своих снимают почти исключительно для ТВ. Кажется, что сегодняшнее кино успешно игнорирует экономическую реальность: на чьи гуляем? Как будем возвращать потраченное? Снимают больше для пафоса, чем из коммерческих соображений.

Телевидение — зона активного рынка и по самой своей природе быстрее реагирует на запросы времени. У нас все просто: смотрят или нет — понятно через неделю. Любой произвол по отношению к зрителю будет немедленно и жестоко наказан выключением. И никакая раскрутка не поможет. Интенсивным анонсированием, своего рода «промыванием мозгов» можно заставить включить телевизор на первой серии, но невозможно заставить смотреть. Объяснения типа «поймут потом» просто некому давать.

Пограничное состояние для нас стало нормой. Много лет мы живем в ощущении того, что все либо окончательно обвалится, либо устроится. И вот наконец устраивается. Культурное освобождение кинематографа сопровождалось попытками социального суицида. Кино сдирало кожу с реальности и, потеряв зрителей, потеряло себя. Нельзя жить в мире, который ты ненавидишь. Сериалы возвращают зрителя к нормальной человеческой жизни. Они предлагают устойчивые модели социального поведения, без которых жизнь, как это ни претенциозно звучит, теряет опору. Сериальная революция — это возвращение к консервативным ценностям, но от этого она не перестает быть революцией.

2. Судить можно только по рейтингам, это главный критерий. «Честных мыслей» недостаточно. Второй показатель — долгоиграющий продукт, выдерживающий несколько показов. Специфика нашего канала — мы не делали серий про бандитов. И, кажется, не ошиблись: массовое телевизионное отравление криминалом идет на убыль.

3. «Золотая жила» существует только в живом организме. Сериал (а вернее, рекламное время в сериале) работает только благодаря общему программному контексту канала. Это как с напором воды — если его нет, то что ни делай у себя дома — все обречено, работает только система в целом.

СЕРГЕЙ ФИКС,
главный редактор кинопоказа НТВ

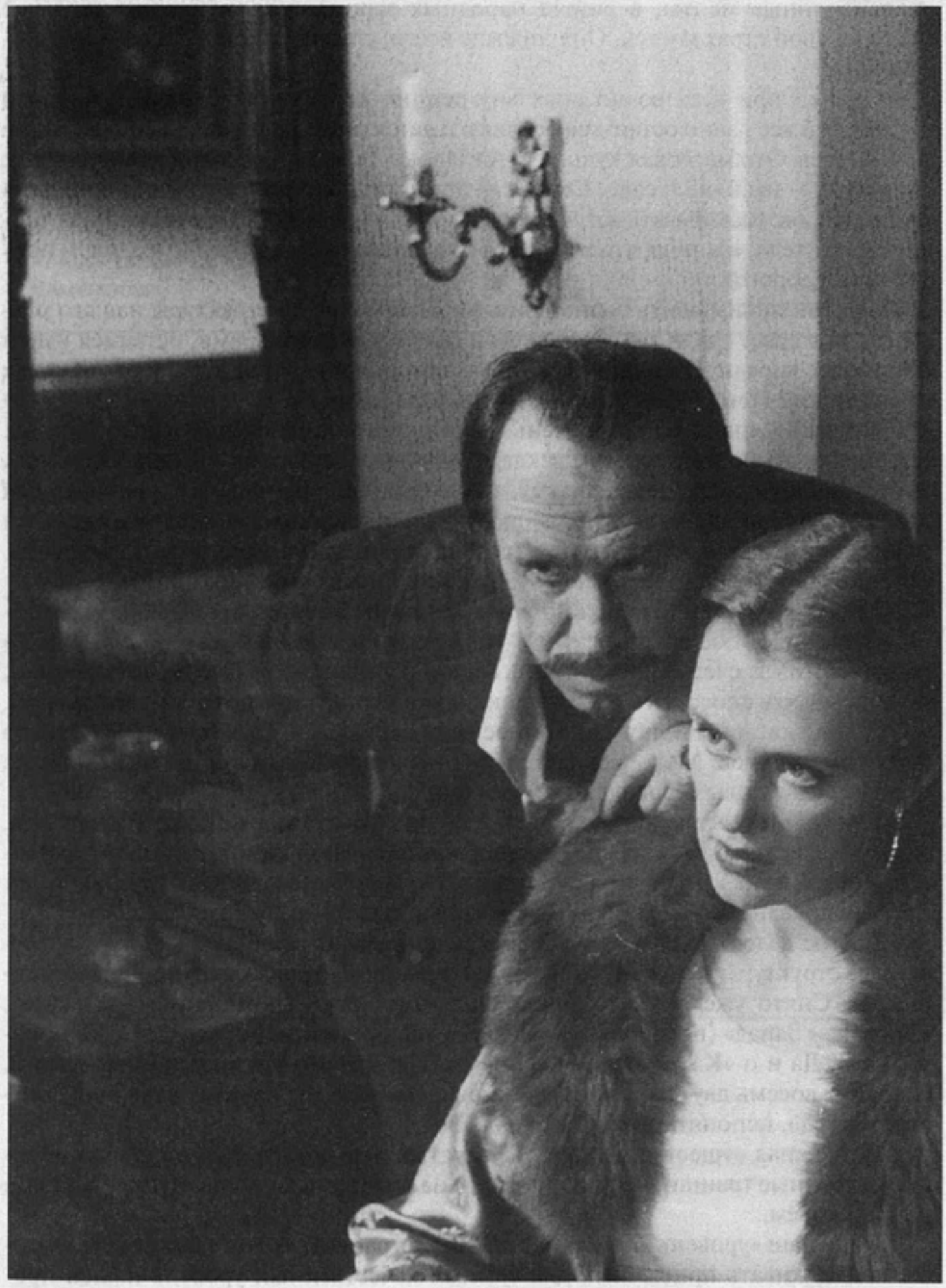
1. Я бы не отделял сериальный бум на ТВ от успешного продвижения любой коммерческий продукции, выходящей на русском языке. Высокие рейтинги имеют и российские сериалы, и российские кассовые фильмы. Что касается перспектив, то многое зависит от качества работы сценаристов, режиссеров, актеров, от их способности поддержать стремление и интерес зрителей к отечественному телевизионному продукту.

Зарубежные сериалы, конечно, тоже будут занимать свою нишу. Но, несмотря на то что закупать их дешевле, чем производить собственные, ставка будет делаться именно на отечественное производство. Хотя бы по той простой причине, что западный сериал покупается на два показа, а собственный остается в «библиотеке» канала навсегда, то есть на пятьдесят лет — срок, установленный законом. Особенно ясно все осознали это после кризиса 1998 года. Все вдруг вспомнили, что такие фильмы, как «Брат» или «Московские каникулы», давали совсем неплохие рейтинги, вполне сопоставимые с рейтингами западного коммерческого кино. Стали считать и насчитали: в среднем час своего сериала не дороже, чем права на чужой фильм.

Никто даже и не задумывался бы о собственных сериалах, если бы такие американские фильмы, как «Один дома», «Привидения» или «Скала», можно было показывать бесплатно или, того лучше, если бы нам приплачивали за их продвижение. Эти фильмы крутились бы 365 дней в году. Но ситуация совсем иная. Американское кино — дорогое, даже мексиканское дорогое. Европейского коммерческого кино практически нет. А авторское кино — например, фильмы Бернардо Бертолуччи или Ан Ли — мы можем показывать только в поздние часы.

Конечно, разные люди преследуют разные цели. Кто-то вам будет рассказывать, что он бесконечно любит искусство и поэтому делает сериалы. А я так понимаю, что прагматичные люди просто умеют считать. Если есть возмож-

ность сделать свой проект, трудоустроить своих людей — зачем отдавать деньги за границу? Плюс простая экономическая подоплека — если тебе повезло, то ты в выигрыше сразу. Но главное, что продукт навсегда твой и ты сам можешь им торговать. Риск, естественно, всегда остается. Рисковали, даже когда в советские времена снимали «Семнадцать мгновений». Никто ведь не предполагал, что это будет «вечнозеленое» кино. Но мне кажется, что сегодня, в наших условиях, человек должен очень постараться, чтобы у него получился совсем уж неликвидный продукт. Когда знаешь законы жанра, принимаешь их, все нормально. Настроение аудитории благоприятствует: чужое явно отторгается, рейтинг



«Петербургские тайны»

«Крутого Уокера» падает, а «Ментов» растет, люди устали от Уокеров, им нужны свои крутые блюстители порядка.

Тут возникает более сложный и интересный вопрос: а на какой сериальный жанр следует делать ставку? Сегодня, когда люди подавлены, маленькому человеку, брошенному государством на произвол судьбы, необходим Робин Гуд. Если этот Робин Гуд в погонах, к тому же милицейских, слава богу! Не думаю,

что погоны — это реанимация государственных или, тем более, советских ценностей. Просто погоны — это знак защиты, знак защитника, в котором нуждаются люди. И не важно, в каком ведомстве он служит. Я отчетливо понимаю: есть тяга зрителя к тому, чтобы хотя бы на экране восторжествовала справедливость, бандит получил по морде, а взяточник сел в тюрьму. Обычное замещение: раз в жизни не получается, пусть получится на экране. Вот и всё.

Если же говорить о какой-то тенденции, то, наверное, усилия Робин Гудов будут в большей степени поддерживаться законом. Не все наши проблемы должны решаться силой кулака или брутального натиска. Лидерствовать начнут думающие герои. Такие, как Каменская. Ведь Каменская уже не попадает, как телевизионные менты, в разряд народных защитников, действующих чаще всего на свой страх и риск. Она, прежде всего, служит закону. А закон охраняет людей.

Однако при всех возможных внутренних коррекциях базовой жанровой структурой все равно останутся боевики и детективы. Ведь сериал снимается не для эстетов. Это массовая культура. А главные сюжеты массовой культуры, как ни крути, — насилие и секс. Сериал — это производство, требующее сотен тысяч долларов. Вкладывать же сотни тысяч долларов в то, что не интересует широкого зрителя, мы пока что не можем себе позволить и, конечно же, идем проторенной дорогой.

2. Первыми производить полноценные сериалы начали структуры нашего холдинга. Мы сразу стали лидерами в этой сфере. Были лидерами, остаемся ими и останемся впредь. Из наших сериалов, которые нравятся мне, я бы отметил «Бандитский Петербург». Это мой личный фаворит.

А держится наш успех на очень простом принципе: скупой платит дважды. Чтобы собрать больше денег на рекламе, лучше не скупиться и больше заплатить за сериал, люди посмотрят рекламу, только если она помещена в качественный контекст, привязана к такому телепродукту, который привлекателен и нравится нашим зрителям. Мы никогда не идем по пути наименьшего сопротивления. Именно поэтому на нашем канале нет мексиканских «мыльных опер».

3. Не знаю, можно ли говорить о том, что сериалы были коммерческим спасением телевидения после кризиса 1998-го, но вот видеорынок, говорят, выжил на 50 процентов за счет «Ментов». Ведь сериал работает не только на телевидении, но и на видео и способен на этом рынке жестко конкурировать с кинофильмами.

Что же касается прибыли, приносимой сериалами, то этот вопрос оставлю без комментариев. Могу засвидетельствовать только, что эта прибыль идет на производство новых сериальных проектов.

Вложение телевизионных денег в кино — ситуация не завтрашнего дня. К тому же, если закон об освобождении национальной кинопродукции от налогов, который прекратит свое действие во втором квартале 2002 года, не будет пролонгирован, вообще не о чем будет говорить.

Другое дело, что в нашем холдинге существуют специальные производственные структуры, которые занимаются выпуском игровых картин — не телесериалов. Снято уже более двадцати фильмов: «Вор» (номинант на «Оскар»), «Восток — Запад» (номинант на «Оскар»), «Ворошиловский стрелок», «Три истории»... Да и о «Каменской» я бы не сказал, что это шестнадцать телесерий, скорее — восемь двухсерийных фильмов... Именно мы начали такое производство, правда, непонятно, что будет дальше...

Наш канал существует не на государственные деньги. Мы не получаем государственные транши, не тратим деньги налогоплательщиков. Что заработали, на то и живем.

Пока наш «уровень жизни» нас вполне устраивает. У нас есть средства, чтобы поддерживать привычный для зрителя качественный уровень нашей продукции, в том числе и сериальной.

Но если травля канала будет продолжаться, то ситуация изменится к худшему. Не только для нас. Сначала задушат НТВ, а потом и всю страну[1].

---

[1] С.Фикс отвечал на вопросы «ИК» в начале апреля 2001 года.

Средние рейтинги сериалов НТВ

Сентябрь 1999 — август 2000

	МОСКВА		РОССИЯ	
БУДНИ ПРАЙМ-ТАЙМ	Рейтинг	Доля	Рейтинг	Доля
Бандитский Петербург	18	49	17	44
Улицы разбитых фонарей	19	46	13	36
Агент национальной безопасности	17	42	7	21
Д.Д.Д. Досье детектива Дубровского	14	40	10	31
День рождения Буржуя	15	36	12	29
Сезон охоты	10	33	8	26
ВЫХОДНЫЕ ПРАЙМ-ТАЙМ				
Улицы разбитых фонарей	20	45	16	39
Каменская	16	46	14	44

С сентября 2000

	МОСКВА		РОССИЯ	
БУДНИ ПРАЙМ-ТАЙМ	Рейтинг	Доля	Рейтинг	Доля
Улицы разбитых фонарей-2	15	42	13	36
Улицы разбитых фонарей	14	39	12	32
Бандитский Петербург	9	32	10	33
ВЫХОДНЫЕ ПРАЙМ-ТАЙМ				
Улицы разбитых фонарей	14	34		
Тайны следствия	12	43	8	29
Охота на Золушку	11	32	9	27
Агент национальной безопасности-2	11	26	9	24
Агент национальной безопасности, 2 показ	10	24	9	24

В работе над материалами рубрики принимала участие Е.Кутловская

Р Е П Е Р Т У А Р

«Приходи на меня посмотреть...»

ЕЛЕНА СТИШОВА

Полеты наяву

Однажды в чертогах Снежной королевы злобные тролли грохнули зеркало, да так, что осколки разлетелись по белу свету. Один из них угодил в глаз мальчику Каю. С той минуты красота стала казаться ему уродством, а уродство — красотой. Чем не притча о кинокритике наших дней? Не знаю, что и когда попало нам в глаз, но то, что критическая оптика сплошь и рядом неадекватна, оспорить невозможно. Похоже, мы сами не знаем, чего хотим. Блокбастеры нам не по нраву, потому что от них разит Голливудом. Мелодрамы нехороши своей провинциальностью. Да и вообще жанр — это не наше, мы не умеем делать жанр. Арт-хаус — куда ни шло, но ведь и авторское кино делать разучились. Одним словом, как у Гоголя: есть один порядочный человек — прокурор, да и тот, по правде говоря, свинья. На нас, критиков, не угодишь, и я, пожалуй, начинаю понимать (о, горе мне!) тех режиссеров, которые бегут от критиков, как Мопассан от Эйфелевой башни. Да что режиссеры — им на роду написано конфронтировать с критикой. Есть же еще и зрители. С ними наш брат и вовсе не считается. А ведь они хотят смотреть отечественное кино с отечественными звездами. Имеют право. И не надо портить им праздник.

Вышла картина «Приходи на меня посмотреть...». Знаменитый актер (Олег Янковский) и знаменитый оператор (Михаил Агранович) попробовали себя в режиссуре. И сделали это без претензий, с трогательной застенчивостью опытных мастеров, ре-

«Приходи на меня посмотреть...»
По мотивам пьесы Н.Птушкиной «Пока она умирала...»
Автор сценария **Н.Птушкина**
Режиссеры **М.Агранович, О.Янковский**
Оператор **М.Агранович**
Художники **В. Филиппов, О. Кравченя**
Композитор **В.Биберган**
Звукорежиссер **Р.Казарян**
В ролях: **Е.Васильева, И.Купченко, О.Янковский, Н.Щукина**
НТВ-ПРОФИТ, Киностудия Горького при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2000

шившихся стать «молодыми режиссерами». Для дебюта они выбрали рождественскую сказку — ставка была на то, что старый добрый сентиментальный жанр всегда в цене, особливо в наше жестокое время. И разыграли ее в одной декорации — в интерьере двухкомнатной квартиры — звездным составом: Екатерина Васильева, Ирина Купченко, Олег Янковский и примкнувшая к ним молодая ленкомовская актриса Наталья Щукина. Забегая вперед, скажу, что картине, где благородство стиля несомненно, недостает, на мой взгляд, ритма. Скорей всего, ощущение ритмического провисания, недостатка действия возникает из-за вялости драматургии, и классные актеры не могут компенсировать зияющие дыры смысла. Но публика в зале этого не ощущает — зрители принимают картину восторженно, чутко реагируют на все режиссерские и актерские акценты. Сказка о том, как одна вековуха нашла свое женское счастье, и с кем — с мужчиной, похожим на Олега Янковского! — не может оставить равнодушным решительно никого. Кроме, конечно, критиков, этих истинных ценителей прекрасного. Зрители же в восторге от реинкарнации «Иронии судьбы» в начале третьего тысячелетия. Картина перекликается с неувядаемым шедевром застоя и не только с ним. Она насквозь реминисцентна, и в этом — в скрытой и откровенной цитатности — ее алгоритм, если хотите, принцип поэтики. Прежде всего цитируется Чарлз Диккенс, английский классик, чей портрет висит на стене и чьи романы мать и дочь читают друг другу вслух долгими зимними вечерами. Диккенс — это концептуально. Столп христианской нравственности и обличитель ханжеской морали читается в условном сказочном мире фильма как знак благородного неоконсерватизма и исповедания нетленных ценностей Старого Света. Неспроста Софья Ивановна (пусть и по нечаянности) благославляет жениха и невесту именно портретом Диккенса, а не иконой.

Там, за окнами обжитой, уютной старомодной квартирки, жизнь идет по своим законам, но здесь-то, в своем дому, все останется как было. Незамужняя дочь, посвятившая себя матери, будет безропотно нести свой крест. Центр ее жизни — старуха мать в инвалидной коляске, прячущая под благостной миной молодой цепкий взгляд и улыбчивую стервозность диккенсовских персонажей. Затейница Е.Васильева с удовольствием пускает в ход эту матрицу, осовременивая и расцвечивая ее на свой лад. Конечно, Софья Ивановна в ее исполнении больше похожа на привыкшую понукать дворней провинциальную барыню, чем на советскую вдову-пенсионерку на заслуженном отдыхе. Но позвольте уж актрисе, согласившейся наконец сняться в кино, сыграть роль, да еще не простую, а возрастную, так, как ей хочется и видится. Тем более что ее актерская фантазия под стать рождественской сказке, где чудесные превращения непременны.

Ирина Купченко в роли немолодой, но все еще свежей Золушки несет идею жертвенной любви так же впечатляюще и интеллигентно, как в ранних своих работах («Дворянское гнездо», «Дядя Ваня», «Чужие письма»). Однако сегодня у нас открылось новое зрение: помимо столь ценимого в нашей культуре благородства стиля и прочей «духовки» мы можем наконец вслух оценить и голливудские параметры актрисы — королевская стать, длина ног, ну просто Джулия Робертс!

Глядя на Купченко, я думала, как соскучился по ней, по самому этому женскому типу, наш бедный экран. Ну кто кроме нее сможет так органично и кротко сыграть дочь, отказавшуюся от личной жизни ради матери, привередливой, капризной и такой сильной в своей немощи? Пожалуй, одна Инна Чурикова. И она уже сыграла нечто подобное в «Ребре Адама». Только в фильме В.Криштофовича все-таки субъектом действия была героиня Чуриковой. А здесь центральной фигурой стала Софья Ивановна. От нее, как от печки, танцуют и сюжет, и смысл.

Если бы не очередной материн каприз, героиня продолжала бы тихоековать возле инвалидного кресла. Но старуха, собравшись помирать, вдруг озаботилась тем, что оставляет дочурку одну на белом свете. И дочь, привыкшая за долгие годы во всем потакать матери, однажды вечером впускает в дом мужчину, который ошибся дверью и позвонил не туда. Такова завязка. В кадр входит Олег Янковский с цветами, бутылкой шампанского и шлейфом своих коронных ролей. Сергей Макаров из «Полетов во сне и наяву», экс-чемпион из «Влюблен по собственному желанию» и, конечно же, дай бог памяти, тот пьяненький функционер из киноверсии гельмановской пьесы «Мы, нижеподписавшиеся»...

Янковский и сегодня ничуть не утратил своего фирменного обаяния enfan terrible. Легкая небритость придает ему, то есть его герою, аудитору Игорю, уверенный шарм мужчины с донжуанским списком в кармане. Но режиссер Янковский, просчитав наши ассоциации, захочет напомнить о другом поколении своих ролей, о другом своем имидже. И в картину войдет совсем маленький, почти штриховой эпизод, который напомнит знаменитую сцену «несения свечи» из «Ностальгии» Тарковского. Кадры со свечей мотивированы бытовым обстоятельством: в доме погас свет, и Татьяна, обнаружив за дверью незнакомца, отдает ему зажженную свечу, чтобы он мог спуститься по лестнице. И он уходит, держа в руке слабый фитилек света, вот-вот уйдет... Но героиня окликает его. Тут и начинается игра с множеством qui pro quo, исход которой известен заранее. И мы дождемся поцелуя в диафрагму. Но прежде насладимся игрой, в которую вовлекут нас актеры своей святой верой в предлагаемые обстоятельства.

Итак, Таня представляет матери незнакомца как своего давнего поклонника. Незнакомец из невинной корысти подыгрывает женщине, пустившей его в квартиру. Ему надо сориентироваться на местности — он же заблудился, «шел в комнату — попал в другую». По крайней мере, отсюда можно позвонить своей «зайке-курочке-рыбке» и уточнить адрес. Словом, герою, спешащему на свидание к юной деве, приходится задержаться с двумя немолодыми дамами, пожертвовать принесенным шампанским и даже облить им дорогой костюм, который Таня ловко приведет в порядок, но потребуется время, чтобы пиджак просох. Тут-то Игорю придется ответить на вопросы любознательной Софьи Ивановны, никогда не слышавшей ни про аудиторов, ни про дачи на Канарах, зато уверовавшей, что этот немолодой, но импозантный мужчина — верный поклонник ее Танечки. Когда же гость, уже без цветов и шампанского, отправляется наконец к своей заждавшейся «курочке», Таня, закрыв за ним дверь навсегда, начинает придумывать для ублажения мамы другой, совсем невероятный сюжет. И когда через пару дней Игорь приходит снова, Татьяна делает все, чтобы поскорее от него избавиться, — ведь он, сам того не зная, может испортить ей песню. А «песня» уже рвется в дверь, врывается в комнаты. «Вот, мама, — торжественно врет Таня, — это моя дочь Дина!» Далее следует бредовый рассказ про то, как она оставила малютку, рожденную вне брака, в роддоме, и вот девочка выросла и нашла свою мать...

С появлением Дины — Н.Щукиной, с вульгарными манерами продавщицы-лотошницы и вульгарным макияжем а-ля Вероника Кастро, в рождественскую сказку врывается «мыльная опера». В этой сцене используются самые жирные «мыльные» штампы: потерянная и обретенная дочь, вручение ей фамильных драгоценностей, аффектированная актерская игра — маскарад он и есть маскарад. Актерский ансамбль выигрывает эпизод именно потому, что работает его не пародийно, а на голубом глазу, как делают это актеры мексиканских сериалов.

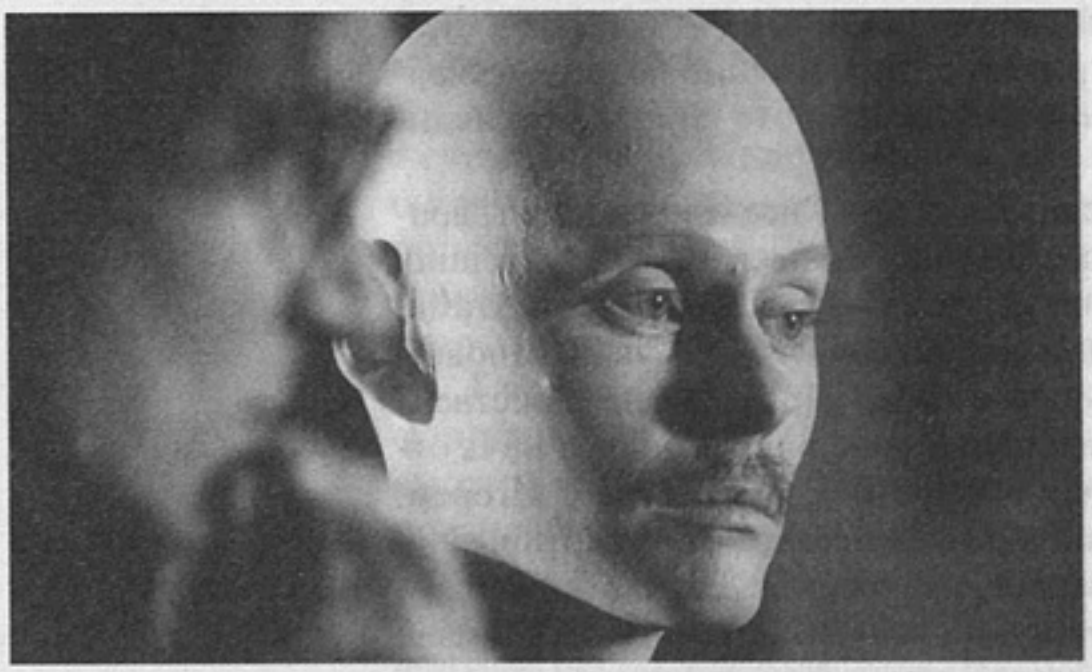
Казалось, Татьяна ублажила мать, уверила, что есть у нее и дочь, и друг, вроде бы даже отец дочери, и теперь может расслабиться. Роли сыграны, и успешно. Игорь утешается со своей «рыбкой», Дина исчезла с фамильными жемчугами. Как говорится, «эндец коту». Зато дочерний долг выполнен, у Софьи Ивановны появился стимул для жизни. И старуха вошла во вкус. Проявляя не свойственные ей до сих пор самоотверженность и альтруизм, она в новогоднюю ночь отсылает дочку из дому, чтобы та непременно встретила Новый год с Игорем. И приходится Тане прятаться во дворе, поглядывая на окна своей квартиры.

Здесь, в единственном эпизоде на пленэре, нас ожидает последний аттракцион. В образе Деда Мороза на костылях проковыляет Дина. Бедняжка сломала ногу, поскользнувшись на банановой кожуре, попала в больницу под самые праздники. Не считая того, что она, кажется, беременна... Татьяна счастлива — есть повод подняться в дом, в тепло, и объявить Софье Ивановне, что у нее намечается правнук. Обе входят в квартиру, видят пустое кресло, Таня близка к обмороку: где же Софья Ивановна? А та, как ни в чем не бывало, на своих ногах встречает дочь и названую внучку. Понятно, что свершилось чудо, что душевный подъем поднял старушку из инвалидного кресла... Но сказка есть сказка — вместо того чтобы хлопать крыльями по поводу чудесного исцеления бабули, Таня и Дина быстренько проворачивают мистерию преображения. Дина бросает приемной мамаше какие-то пакеты, та удаляется на кухню и является оттуда

ну просто королевой. В длинном платье и с фамильными жемчугами на шее. Цитата из «Ребра Адама», где парализованная старуха, терроризирующая весь дом, дочь, зятей и внучек, встает с одра и, напевая старинный романс, ввергает домочадцев в ужас — что-то еще она выкинет, чтобы ее близким жизнь медом не казалась, — здесь переосмыслена. Наша Софья Ивановна при всей своей несносности воплощает принципиально иную идею. Ее консервативный мир, по законам которого она вырастила свою высоконравственную дочь, оказывается куда более реальным, прочным и притягательным, чем где-то-там-непонятно-где находящийся мир аудитора Игоря, «нового русского». Дача на Канарах — это вилами на воде писано, а что язва у него — невооруженным глазом видно. И тянет его в этот дом с портретом Диккенса и нерушимыми домашними ритуалами. Тут и супчику нальют и винегретиком накормят. Мне нравится, что в этой картине обратный вектор: не Игорь увозит в свои хоромы с евроремонтом обретенную семью, а женская семья принимает его, неприкаянного и уставшего нового русского аудитора. Он же бухгалтер.

Н.СИРИВЛЯ

Любовь по-русски и другие кошмары



«Любовь и другие кошмары»
Автор сценария и режиссер **А.Некрасов**
Операторы **А.Лапшов, М.Гебель**
Художники **Ю.Устинов, Г.Томсон**
Композиторы **А.Марченко, Г.Карри**
В ролях: **О.Конская, А.Неволина, К.Назарова, Е.Урванцева, Т.Александер, Т.Долгу, А.Брадлей**
«Дримсканер», TanusFilm International
Россия — Германия
2001

Главная беда сегодняшнего отечественного кино — отсутствие ключа к нынешней российской действительности. Как ее описывать, на каком языке? Ни прилежные упражнения в жанре, ни постмодернистские игры с привлечением Чехова, Толстого и Достоевского не дают желаемого результата. Реальность ускользает, холодно дробится в тысячах приблизительных отражений. Словно навеки утрачен (или еще не найден) код — правила перевода подножной житейской эмпирики в систему знаков высокой, авторитетной культуры.

Но иной раз расхристанная, непричесанная и неприглядная материя жизни вылезает там, где не ждали. Ну кто бы, например, мог подумать, что такое возможно на территории сугубо нарциссического, «авторского» кино, помимо всяких общепринятых жанровых, фабульных, культурных конвенций занятого лишь эксгибиционистским предъявлением миру душевных «бездн» конкретного индивидуума?! Фильм «Любовь и другие кошмары» Алексея Некрасова — любопытный эстетический парадокс.

С одной стороны, несомненный образчик душевного «мужского стриптиза», с другой же — вполне коммерческий продукт, дружно востребованный отборщиками западных фестивалей как некий чаемый и узнаваемый образ российской действительности.

Представляя картину во время показа в Москве, режиссер заявил, что с предельной искренностью пытался поведать о том, что его волнует. Фильм, таким образом, следует воспринимать как своего рода исповедь, хотя речь тут не столько о реальных перипетиях биографии автора, сколько о его фантазиях, снах, желаниях, творческих химерах и т.п.

Герой по имени Алекс (на экране ни разу не видно его лица, ведь мы в пространстве чужого сна, а люди редко видят во сне собственную физиономию) — alter ego режиссера Некрасова, молодой человек с артистическими амбициями, владеющий английским и компьютером и занятый разработкой программы по переводу человеческих сновидений в общедоступные аудиовизуальные образы (фирма, произведшая «Любовь и другие кошмары», так и называется — «Дримсканер»). В ожидании, пока мир заинтересуется его эпохальным изобретением, герой блуждает по Санкт-Петербургу и соблазняет разноличных дам, представляясь им в качестве иностранного кинорежиссера и беседуя, соответственно, по-английски. Героя неодолимо тянет на Запад, где он в конце концов и оказывается. Суть жизненных притязаний Алекса с циничной прямотой формулирует его голландская любовница: «Я знаю, чего ты хочешь: ближайшие пятьдесят лет в этой стране (то есть в уютной и комфортной Голландии. — *Н.С.*) и секс сейчас, в этой постели».

Однако, как и положено рефлексирующему юноше, сидящему между двух стульев, одна сторона его «я», та, что изъясняется по-английски и стремится на Запад, пребывает в конфликте с другой, для которой родной язык — «русский устный» и которая жаждет прильнуть к истокам. Соответственно, первая половина «я» тянется к прекрасным ухоженным фотомоделям и не менее прекрасным голландским спонсоршам, а вторая избирает в качестве предмета страсти странное существо — женщину-киллера по имени Люба, проведшую десять лет в женской колонии. Люба на протяжении всего фильма учит героя искренним чувствам, а в финале, застав в голландской постели, влепляет ему пулю в затылок. Да и бог с ним! Сам по себе он совершенно не интересен. И совершенно неинтересным был бы фильм про этого незадачливого альфонса, снятый как томительное нагромождение бессвязных образов, скрепленных нарциссическим закадровым монологом, если бы не одно «но»...

Дело в том, что разворачивающиеся перед нами фантазии автора носят в основном эротический характер. Главное стремление Алекса — овладеть как можно большим количеством женщин, притом что сам акт овладения синонимичен для режиссера Некрасова запечатлению всех этих дам на пленку (и желательно раздетыми как в прямом, так и в переносном смысле этого слова). Иначе говоря, снимая, он не просто фиксирует, но раздевает, соблазняет, «имеет», использует, так что между камерой и объектом (как между сутенером и проституткой) возникает некий подлинный, несымитированный эротический ток.

Самая наглядная иллюстрация этого процесса — вставной, не имеющий отношения к основному сюжету эпизод с застенчивой большегрудой девушкой из троллейбуса. Сначала камера преследует ее, пока она едет домой (причем за кадром нежно-издевательски звучит песенка Майи Кристалинской про простую девчонку «быть может, ткачиху, быть может, стряпуху», которую любит такой же простой «быть может, рабочий, быть может, пожарный»); потом режиссер снимает незнакомку, краснеющую и стыдливо опускающую глаза, на ее малогабаритной кухне и в конце концов заставляет-таки раздеться и обнажить перед объективом бюст, достойный Памеллы Андерсон. Пользуясь системой нехитрых отмычек («девушка, вы не хотите сняться в кино?» и т.п.), Некрасов внедряется в интимную сферу женского существа и выволакивает наружу весь тот жалкий клубок надежд, социальных амбиций, неуверенности, одиночества, нереализованных желаний, из которых и складывается эта вполне заурядная девичья жизнь...

Тот же пристально «раздевающий» взгляд и в полудокументальном эпизоде

в кафе, где Некрасов снимает алкоголичку в спущенных чулках, сливающую водку из недопитых стаканов, двух теток предклимактерического возраста, жалостно тянущих: «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина...», проститутку, томящуюся у стойки в ожидании клиентов... Режиссер настойчиво обнажает то, что эти женщины тщетно пытаются скрыть, — материю несостоявшихся судеб и отчаянного, так что выть хочется, одиночества. И в вязком, затуманенном пространстве дешевой окраинной забегаловки их узнаваемые жесты, негромкие голоса, плывущие взгляды словно сливаются в какое-то марево и оседают липким налетом кромешной и непоправимой жизненной безысходности.

Но с наибольшей, поистине жертвенной готовностью раздевается в фильме главная героиня — Люба в исполнении Ольги Конской (она также продюсер картины и жена режиссера). Конская — профессиональная актриса, но то, что она делает, — за гранью актерского ремесла. Этот жестокий надрыв, взгляд, то по-волчьи затравленный, то детски беззащитный, эта нескладная сутулость, странная разболтанность всех движений, блатные повадки, истерическая взвинченность и неуправляемая стихийная сила — такое невозможно ни сыграть, ни придумать. При этом Люба все время протеически меняется — меняет роли, маски и парики: то мужчина, то женщина, то безжалостная убийца, то жертва, то законченная лесбиянка, то обыкновенная баба, сохнущая без мужика...

Впервые она появляется в кадре в образе некоего бесполого существа: бритая голова, шинель, взгляд и жесты юного городского подонка. Потом Люба сдирает с себя эту маску, и начинается поистине кошмарная история возвращения женственности в неведавшее до тех пор мужской ласки, знавшее лишь утехи тюремной лесбийской любви худое и некрасивое женское тело. «Быть женщиной — великий шаг!» Нет, быть женщиной — изощренная пытка, адская мука, когда ты никто, когда тебя презирают, боятся и ненавидят, когда интеллигентный самец, разбудивший твое тело и разворотивший всю душу, забавляется с тобою, как с опасным зверьком. Быть женщиной — значит бесконечно быть предаваемой, заходиться от ревности, страдать от измен, от телесного, сексуального голода, от бесконечных унижений и обманутой, неутоленной любви... Актриса проживает все это с пугающей, почти патологической достоверностью. И хотя Некрасов-сценарист придумывает для нее вполне достойную желтой прессы криминально-лесбийскую линию с преуспевающей бизнесвумен (А.Неволина), которую Люба вроде должна убить, но вместо этого соблазняет и даже пытается спасти, правда, ночь любви в загородной гостинице все равно кончается убийством (стреляет из-за кадра кто-то другой), поражает какая-то неактерская самоотверженность, с которой Конская изображает все эти бульварные страсти-мордасти. Ну какую еще актрису и какой режиссер смог бы заставить выскочить на улицу без трусов, в нелепо обвисшей мужской майке и, размахивая пистолетом, кататься по земле с воплем: «Вы суки! Бляди!!!»?

Герой (так же, как и режиссер) завороженно бродит вокруг Любы, изменяя и возвращаясь снова и снова, понимая, что она единственно настоящее, что есть в его жизни (да, пожалуй, и в фильме). Он ее откровенно использует, подставляет, но в то же время восхищается ею, максимально извлекая из этой коллизии сладкий сок мужского самобичевания (и самолюбования). По сюжету герой бросает беременную Любу, которая предвидит, что фатум, искалечивший ее жизнь, будет преследовать и ребенка. Алекс уезжает в Голландию, Люба идет на аборт (оперирует, понятное дело, мама героя, врач-гинеког; кошмар так уж кошмар: нам показывают даже извлеченный плод — крошечного, почти сформировавшегося младенца). А по контрасту со всеми этими ужасами «любви по-русски» разворачиваются вылизанные и глянцевые голландские эпизоды, где в гости к состоятельной Элен, по капризу выписавшей героя вместе с его изобретением, дабы заиметь интересного и всегда готового к услугам любовника, приходят ее такие же ухоженные, стройные, независимые приятельницы. Все они, как выясняется, тоже ведут нескончаемую тяжбу с мужчинами: одна судится с отцом, якобы домогавшимся ее в детстве, другая с боссом — за сексуальные приставания на работе. Но эти амазонки так и будут судиться до конца своих дней, а Люба просто возьмет пистолет и пристрелит. И потому место для рус-

ской любовницы в устроенном западном мире только одно — в тюремной психушке, где мы и видим ее в предфинальных кадрах картины.

Поскольку кошмар женского существования не более чем типичная разновидность кошмара существования вообще, различия в его проявлениях здесь и там, в двух разных частях Европы, прочитываются западным зрителем как метафора психологической, экзистенциальной несовместимости полумертвого западного порядка и убийственного российского хаоса. Некрасов подыгрывает такому метафорическому прочтению в финальном эпизоде, где мама-гинеколог, приложив датчик ультразвукового аппарата к животу одной из своих пациенток, придвигает монитор, чтобы та могла наблюдать движения плода, и на мониторе вместе с ней мы видим солдатиков, отправляющихся в Чечню, разрушенные панорамы Грозного, брутальные лица спецназовцев и весь тот набор визуальных образов, положенный на южнославянский рок-н-ролл в исполнении группы Zdob si Zdub, который на Западе означает ужас и кошмар нашей доцивилизованной нестабильности. Этот финал свидетельствует о том, что режиссер знает что делает; он снимает кино на продажу, снимает то, что от него ждут, но, зачерпнув эту нашу реальность методом своего сугубо частного, мужского «видения-раздевания», он ухватил ее какие-то странно подлинные физиологические вибрации. Жизнь-женщина, поддавшись на довольно простую и незамысловатую провокацию, доверчиво разоблачилась, обнажив свое малоаппетитное, но страдающее, настоящее тело. Что ж, иногда, когда ключ потерян, и отмычки бывают полезны.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Трудно быть богом

> В чем-то Бог похож на Бланш Дюбуа из «Трамвая «Желание» Теннесси Уильямса — он полагается на доброту людей и на их любовь друг к другу.
>
> **Из проповеди героя фильма «Сохраняя веру»**

Богом, действительно, быть трудно, особенно если дьявол — это женщина.

Думаю, мне сразу же стоит оговориться, что эти небольшие рассуждения не имеют серьезного отношения к каким бы то ни было религиозным убеждениям, также конфессиональным спорам и богословским концепциям. Это всего лишь заметки по поводу простенького комедийного фильма, посвященного принципиальной невозможности подлинного дьявольского искушения в наше скучное время: симпатичный и легковесный пере-

«Ослепленный желанием» *(Bedaggled)*
Автор сценария **Питер Кук**
Режиссер **Гаролд Рэмис**
Оператор **Бил Поуп**
Художник **Рик Найнрикс**
Композитор **Дэвид Ньюмен**
В ролях: **Брендан Фрейдер, Элизабет Херли, Фрэнсис О'Коннер, Мириам Шор и другие**
20th Century Fox, Kich Media, Regency Centerprises
США
2000

вертыш мрачной истории доктора Фаустуса — милая шутка на банальнейшую тему.

Впрочем, и сам дьявол в качестве киноперсонажа банален, смешон и предсказуем. В потрясающих феериях Жоржа Мельеса он обладал еще хотя бы опереточной эффектной инфернальностью. Сегодня первое, что приходит на ум, — это перекошенное от скуки лицо Роберта Де Ниро («Сердце ангела»), или застывший брезгливый взгляд Аль Пачино («Адвокат дьявола»), или «отмороженный» облик сладострастника Джека Николсона («Иствикские ведьмы»), или дорианграевская кукольная красота Удо Кира («Королевство»). Но дальше — хуже. В «Разбирая Гарри» адом творчески руководит Билли Кристал — меланхоличный комик с невыразительным лицом. В «Южном парке» рисованной краснопузой свинье с рогами навязали в возлюбленные Саддама Хусейна. А «Маленький Никки» обещает новые уморительные приключения рогов и копыт: сына дьявола играет Адам Сэндлер, комик модный и, надо сказать, на редкость невыносимый, а его папашу — не надо даже угадывать с трех раз — демонически постаревший Харви Кейтел, давно напрашивавшийся в этот пантеон.

В общем, дьявола и кинематограф связывают долгие и прочные узы, которые, похоже, надоели обоим, как супругам, за унылым выполнением долга забывшим, что бывают еще и чувства.

С Богом у кино отношения, кажется, просто не сложились — с той поры, когда церковь профукала в самом начале этот потрясающий чудесами аттракцион, предав его анафеме. Даже простая арифметика на основе данных из справочника Леонарда Молтина дает неутешительный счет 64:12 в пользу названий фильмов, начинающихся со слова «дьявол». И это, в принципе, большая удача для Творца: «Маленький Будда» еще куда ни шло, но Иисус Христос в качестве суперстар — зримый и слишком очевидный результат плохо усвоенного ЛСД. Конечно, трудно, очень трудно быть богом в кино. Однако, может, именно поэтому в последнее время кино особенно настойчиво ищет Бога — хотя бы и на грани опасности всерьез перепутать координаты, как в удивительном эксперименте над религиозным подсознанием (то есть врожденным осознанием бытия Бога) в «Рассекая волны» фон Триера.

Кстати, о координатах. Как все-таки в случае рассуждений на заданную фильмом тему писать слово «дьявол» — с прописной или строчной? Что сильнее увеличивает начальную букву — уважение к дихотомической составляющей универсального понятия «Бог» или страх перед всяким монстром, вырастающим до размеров Чудовища? Кому-то эта проблема покажется жеманной и надуманной, но я-то точно знаю, что она находится в рамках дискурса (хотя я и не люблю это слово), потому что в наше впопыхах воцерковленное время в совершенно светских изданиях мне не раз правили мое случайно вырвавшееся «ей-богу» на чем-то глубоко обоснованное «ей-Богу». Странно ведь, что пустая и не замечаемая в процессе речи божба возвышается, а столь эмоционально окрашенные выражения, как «адское любопытство», «чертовское невезение», «дьявольское наваждение», «инфернальная красота», «сатанинское веселье», «дьявол во плоти» или «чертово семя», остаются в нейтральной области идиом.

Однако, как бы там ни было, дьявол в кино — герой представления, а их всегда пишут с прописной буквы. И, кроме того, Дьявол в данном случае (впрочем, это известно еще со времен Марлен Дитрих) — это женщина. Итак. По канве истории доктора Фауста, перелицованной в виде серии скетчей, Питер Кук и Дадли Мур в развеселом 67-м состряпали прелестный, забавный, неглупый и чисто английский фарс, который был поставлен Стэнли Доненом и впоследствии украсился гордым званием «культовое кино». По мотивам этого фильма Гаролд Рэмис спустя тридцать лет и три года снял американский римейк «Ослепленный желанием». Вообще-то, если оставаться в рамках темы, римейки (особенно американские) стоит приплюсовать к десяти заповедям, что-то вроде: чти отца своего и не делай карикатур на него. Ибо как еще назвать то, что ироничный и элегантный Дьявол Питера Кука превратился в «лицо Estee Lauder» Лиз Херли? Конечно, к концу века разница в половой принадлежности персонажа стала не самой существенной деталью. Однако тут-то, по-видимому, и кроется дьявольская разница. Когда Кук и компания в роли олицетворения одного из смертных грехов снимают грудастую роковуху 60-х Рэкел Уэлч, то это

замечательно удачный гэг. Ну а если грудастый гэг 90-х (кто назовет Лиз Херли актрисой, пусть первым бросит в меня камень) все время в кадре и при этом постоянно переодевается-раздевается, стягивая с героя-простака сюжет фильма, как одеяло, то это просто очень длинный гэг.

Собствено, сюжет и не претендует на что-то большее, чем гэг. Дьявол, явно насмотревшись картинок в модных женских журналах, принял вид фотомодели, запрограммировал несколько дизайнерских туалетов на разные случаи жизни в броских алых тонах геенны огненной и отправился на землю выполнять план по искушениям. (Вообще-то, упакованная в мини-бикини Лиз Херли на высоченных каблуках и с собачками на сворке — такой же дьявол, что и Круэлла-Стервелла с ее дизайнерским идефикс о пятнистом манто из ста одного далматинца. Но правила игры заявлены — будем в нее играть.) Довольно придирчиво выбирая будущего клиента, Дьявол-это-женщина наткнулась на недалекого увальня-зануду, от которого коллеги на работе и девушки в баре шарахаются. В нем-то она и увидела охваченную желаниями (подружиться с тремя идиотами и понравиться похожей на манекен девушке) чистую душу — объект своей охоты, почти сказочного, но неистребимого дурака, то есть нищего духом, божьего избранника, которому на роду написано быть блаженным, то есть счастливым.

Ну, в случае встречи с Дьяволом не бескорыстно, конечно.

Условия сделки стары как мир: исполнение семи желаний за право владения бессмертной душой. (Видимо, Дьявол каждый раз наивно полагает, что кому-то захочется наконец совершить все семь смертных грехов. Но трамвай «Желание» уже давно не делает остановок в этих пунктах, по крайней мере, среди счастливых обладателей не запятнанных ничем особенным душ. Чтобы это понять, Дьяволу стоило бы сходить, к примеру, в кино и посмотреть процитированный в эпиграфе фильм Эдварда Нортона «Сохраняя веру», где молодой католический священник, с задором взявшийся за продвижение религии в XXI век, просит паству назвать семь смертных грехов и, увидев перед собой пустые лица «двоечников», спрашивает: «Вы что, не видели фильм «Семь» с Брэдом Питтом?») Убийственный дьявольский аргумент: «Душа вроде аппендикса, всегда можно запросто удалить». Клиент на это покупается поразительно быстро, не без сомнений, конечно, но пример с аппендиксом для простого американца, первым желанием которого для разминки стали биг-мак и кока-кола, наверняка выглядит едва ли не научным.

Понятное дело, от всего этого в пересказе может и скулы свести. Однако «Ослепленный желанием» вовсе не лишен остроумия (за счет сохранения ряда циничных реплик из английского оригинала), блеска (за счет дизайнерских приемов обольщения, отменно работающих на образ дьявола с журнальной обложки) и, как ни странно, смысла. Проблема желания — это едва ли не основная, глубинная мировоззренческая проблема, напрямую связанная с выбором пути, который в христианской традиции называют верой. А в некоторых фрейдистских трактовках происхождение чувства времени у человека объясняется осознанием на личном опыте разрыва между желанием и его удовлетворением, и больше ничем. Нобелевские лауреаты со своими теориями бесконечности и пространства-времени, выходит, могут отдыхать. А вот отмахиваться от поучительной безделки, которой, безусловно, является фильм «Ослепленный желанием», не стоит.

Есть такая даоская притча. Во сне один немолодой уже человек встретил бога, который предложил исполнить его желание. Мужчина страстно промычал: «Хочу сына!» На что бог его спросил: «А был ли ты счастлив?» То есть, этот бог столкнул желание, имеющее начало и конец в человеческом измерении, с тем состоянием, которое, в принципе, волшебным образом переносит человека в бесконечность, перечеркивая дискретность отрезков земного времени. Бог христианских народов, насколько я понимаю, желания человека не сортирует и не направляет, суммируя для себя только их результаты. Именно поэтому ему в кино делать нечего — тут нужен фокусник, вроде Мефистофеля или вот такого дизайнерского фантома, как Дьявол Лиз Херли, у которой из рискованных разрезов платья, между двумя узенькими полосками бикини, в уголках красных напомаженных губ, сквозь швы кожаного костюмчика и даже промеж пушинок

белоснежных крылышек буквально сочится искушение желанием. Придурковатый Эллиот, влюбленный в недоступную Элисон, думает только о том, как бы завести с ней роман. Поэтому при встрече с Дьяволом все свои желания сводит к этим мечтам: хочу быть рядом с Элисон, в разных видах, чтобы ей угодить! Разочарованный Дьявол высмеивает не саму мечту, а ее недальновидную конечность, короткое — чисто земное приземленное — дыхание, пытаясь подтолкнуть эту еще не купленную душу к более высокому уровню хотя бы даже и идиотских желаний. Результат все равно плачевен: дальше высокой миссии президента Соединенных Штатов фантазия у парня не сработала, хорошо, что хотя бы сработала быстрота реакции, когда, поняв, что он Линкольн, сидящий в ложе оперы, Эллиот успевает вернуться в объятия Дьявола до рокового выстрела. Побывав страшно богатым южноамериканским наркобароном, которого, конечно же, предают и любимая жена, и друзья-товарищи, чувствительным до слез при виде заката девственником-ухажером, блистающим в светском обществе интеллектуалом-гомосексуалистом, баскетбольным суперчемпионом с очень маленьким размером того, что в голове и между ног, и самым известным президентом США в самый подлый для него момент, герой вынужден признать, что единственным достойным потраченного времени и сил желанием было первое — пробное, дурацкое, но искреннее желание перекусить, которое он, в сущности, исполнил сам. Именно в этот момент он перестает быть кретином и встает на правильный путь. У цветика-семицветика остался один лепесток, и герой дарит его прелестной искусительнице, возвращая льготный билет в ад. Нет, он не спрашивает ее, была ли она счастлива. Он ей просто желает счастья. Правда, директивный бантик хэппи энда все испортил: Эллиот, как и следовало ожидать, встречает девушку своей мечты на пороге собственного дома. Дьяволу стоило бы прийти к нему именно сейчас, а не раньше.

Или все-таки наконец пора вмешаться Богу?

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Свои среди своих

Со мною люди без имен,
Деревья, дети, домоседы...

Фильм Бориса Лизнева «Неоставленные» — из той ветви почвенного русского документализма, тон и высоту которого уже давно задал Юрий Шиллер.

И здесь все таланты, как и положено, на особицу. Если у Шиллера крестьяне вроде и не живут на этом свете, а исключительно размышляют о жизни, если у Косаковского в «Беловых» они буйно, подчас почерному, что твой Достоевский, выясняют отношения, то у Бориса Лизнева ткань фильма — это размеренное деревенское житье-бытье. Но здесь не натуралистически подробный быт, а знаковый. Есть и крупные события (свадьба, похороны), есть и каждодневность с заботами и пересудами. Знаки — не сенсация, но указание на главное, из чего состоит жизнь. А ведь сейчас так не хватает в кинематографе именно обыденной жизни, понятой как дар и как поэзия.

В послужном списке Бориса Лизнева — операторские и режиссерские работы, игровые и документальные. Может быть, еще и поэтому ему так удается то, что называется *художественной документалистикой*, когда фильм снимается не просто методом наблюдения, а, можно сказать, *любовного наблюдения*. Люди ведут свою обычную жизнь, камера им не мешает. Авторское вживание в среду таково, что они не стараются специально для нас.

Борис Лизнев заканчивал во ВГИКе одну из самых прославленных профессиональных мастерских — операторскую мастерскую Александра Гальперина. Наверное, здесь исток его пластического видения жизни, в котором правда не отменяет красоту. Правда и есть красота. Ничего не приукрашивается: и быт нищий, и на лицах морщины, и на дорогах грязь непролазная, и деревья голые — а во всем есть несуетность корневой жизни. Жизни от школы до свадьбы, от свадьбы до погоста.

Фильм «Неоставленные» строится словно кругами, в большой круг жизни вплетаются маленькие. Эпизоды и персонажи несколько раз возвращаются, чуть измененные, и создают полифонию бытия с повторяющимися мелодиями, прочный узор с ритмически чередующимися деталями.

На экране деревня Малые Кулики Тамбовской области. Скажем грубо — глухомань. Время выбрано тоже самое глухое — поздняя осень, почти зима, вокруг Михайлова дня, 21 ноября, «престольный праздник, только наш колхоз его и почитает». Лежит снег. Небо то наклонится, посереет, затуманится, завьюжится, то солнышко выглянет, развезет-расхлябает дороги, прочертит на них широкие черные полосы.

В центре фильма два события — свадьба и похороны. Праздник и скорбь. События разновременные, но времена сближены. На свадьбе — богатый стол,

«Неоставленные»
Автор сценария, режиссер и оператор **Б.Лизнев**
Студия «Спасское братство»
Россия
2000

степенные мужицкие разговоры, красивые жених и невеста. Стар и мал пляшут и на дощатом полу в избе так, что хруст стоит, и около дома, прямо в снежно-грязевой хляби подрагивает белое платье невесты.

А почти рядом эпизоды, где «вдали было поле в снегу и погост». Крест на кладбищенских воротах, несут гроб, и стелется в снежной мгле: «Святый Боже, святый крепкий, святый бессмертный, помилуй нас». На свадьбе весело — здесь тихо. Хоронят без громкоголосых рыданий и надрывных причитаний. Не то чтобы напоминание о смерти (не очень-то веселитесь), а словно смерть тоже часть жизни, уклад ее.

Есть и обыденные, ежедневные житейские эпизоды. Мужик рубит дрова, говорит: «Раньше за ползарплаты уголь на всю зиму запасал, а сейчас за два года и то не получишь». Говорит просто, сообщает как факт жизни. Другой мужик по-соседски несколько раз появляется на пороге дома, центрального в картине, где бабы собираются на воспоминания-пересуды, с одним и тем же: «Чай кончился, отсыпь, соседка, маленько», «Курево кончилось, дай газетку на курево». Опять же, дело житейское, не попрошайничество.

Быт бедный, но не ноющий, спокойный. На свадьбу, видно, не все приглашены или не всем места хватило. У дома, где гуляют, сидит нестарый мужик. Ему выносят чарку водки, он выпивает и низко кланяется в пояс со старинным, почти забытым достоинством. «В них не было следов холопства...»

Пожилые женщины в избе вспоминают-сплетничают. «Мой дед Михаил как женился? Поехал на ярмарку, там увидел девушку, понравилась. А все говорят: ее никто не берет, она с пороком — зуб болит. Он купил орехов, пришел в гости, она себе щелкает. Так и женился...» «Солженицын у нас в колхозе был большой начальник. Он приезжал в галстуке, такой нарядный, стиральную машину купил соседу, значит, хороший человек». (А на стенке в общих рамочках на фотках среди сватов, зятьев, братьев — Солженицын. Как родственник.) «Наши Малые Кулики считались песенники. Большие Кулики — уже нет. В нашей деревне гармониев было! Нацепят фартук, чтобы брюки не перетирались от гармониев, и идут!»

Среди этой словно подсмотренной жизни есть и откровенно концертный номер. Прямо в камеру совсем старая красивая женщина (не могу назвать ее, как следовало бы, старухой) в платочке в горошек (приоделась), глядя нам в глаза, старательно так поет: «Не пошлет ли мне Господь доли той счастливой, я красива и бела, да плохо одета, никто замуж не берет девицу за это...» «Да кто ж возьмет бедную, — вздыхает другая бабулька. — И раньше без приданого не брали, и сейчас опять. У меня жених был хороший на лицо, но бедный, пять куриц всего было. И папаня не отдал. А сюда отдал, тут были и лошади, и коровы»...

В «Неоставленных» — в основном дети и старики. У детей своя жизнь: визг, смех, катанья с горки. Школьный звонок, все бегут стайками в школу. Дети хорошо одеты, веселые, с крепкими щеками. И по той же дороге вслед за ними бредет старуха с палкой, осторожно, еле переставляя ноги. Но и это — жизнь.

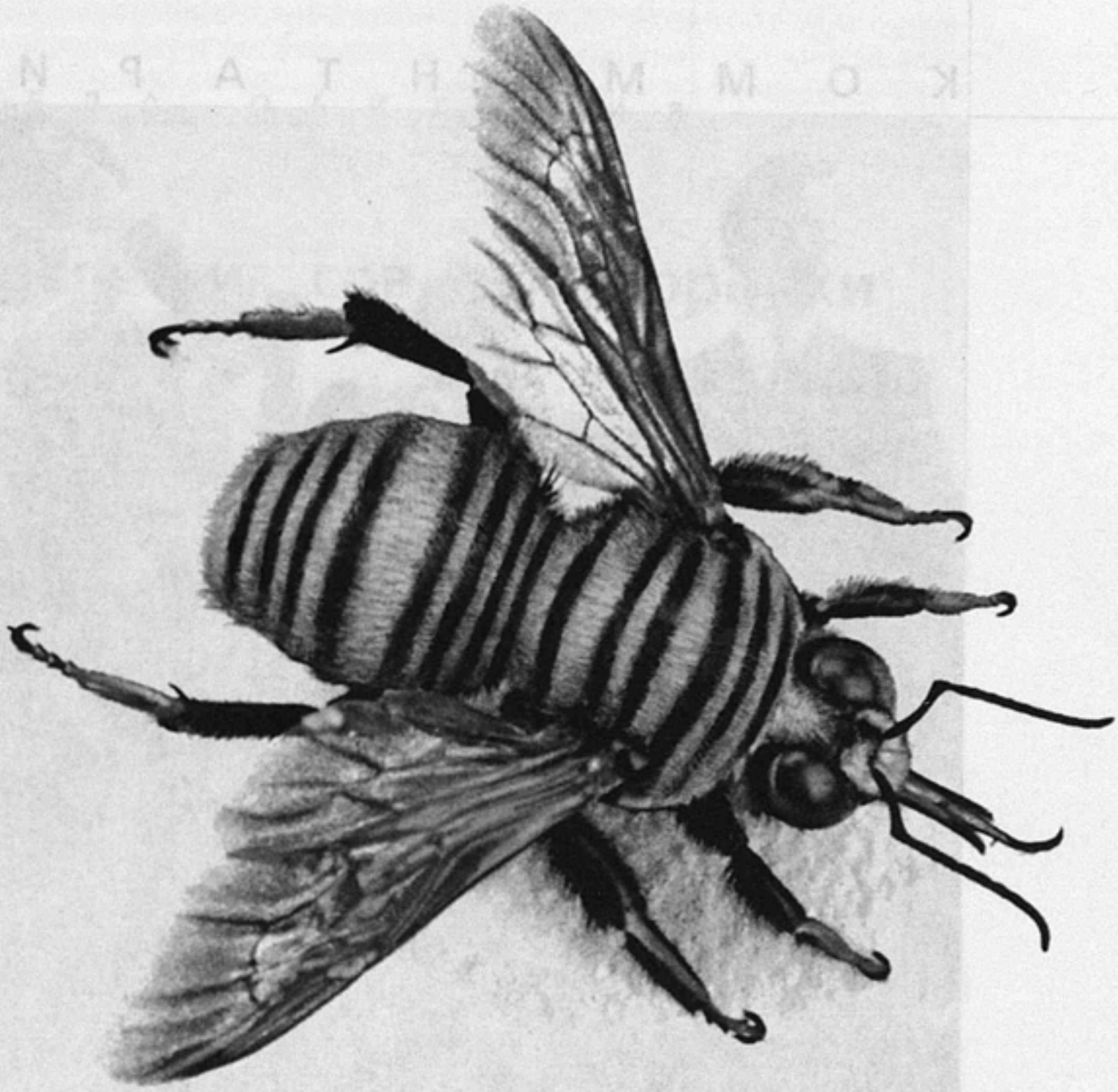
И еще, конечно, особый мир — животные. Вочеловеченные они какие-то в деревне. Осторожно ступает по грязи немолодая лошадка, и мужик ее не подгоняет. Задумчиво сидит собака у замерзающей лужи. Просительно, но деликатно другая собака в доме подняла морду к хозяйке. «Я тебе сейчас кость большую вынесу, на весь день хватит. И сиди дома, нечего шляться, ты сторож, ну и сторожи», — разговаривает с ней хозяйка.

А по телевизору — такая мимолетная авторская усмешка — кто-то то ли из колдунов, то ли из идеологов наговаривает несусветное: «Все либо то, либо не то, это ушло в то, а то в это, и нам некуда выйти и некуда прийти...» Да, узок круг этих декабристов. Далековаты они от народа.

Но недаром фильм называется «Неоставленные». Может быть, жадным сегодняшним социумом они и оставленные, но Богом — нет. И недаром (не знаю, как автор этого добивается) в фильме вдруг ярко вспыхивает чистый голубой цвет — то на шапочках у детей, то на беспросветном сером небушке.

Да, церкви здесь сейчас нет. Нет ни купола, ни креста. Но осталась алтарная часть. Остались «крестьян задумчивые лица». Есть и старики, и дети. И метель, и оттепель. Скорбь и праздники. А вокруг

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый...



Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

КОММЕНТАРИИ

Н.РЯЗАНЦЕВА

Перелет из сов в жаворонки

Зачем люди летают?

Вот вы — он — она — я — пассажиры дальнего рейса, хмурые, как осеннее московское утро, добравшиеся в Шереметьево по первому гололеду, прошедшие таможню, контроль и контроль, истомившиеся в «накопителе», пристегнувшиеся ремнями и уже отстегнувшиеся, уже проглотившие свой униланч, мечтающие вздремнуть — там, над облаками — и проснуться в другом полушарии — вы ответьте мне: о том ли мечтали наши недалекие предки, восклицавшие: «Отчего люди не летают?» А вы сидите, как большая кукла с закрывающимися глазами, с затекшими ногами, и листаете, допустим, газеты, а в газетах — все про свободу да про свободу — вековую мечту человечества. Вот одна уже сбылась — летаем! Воспарили! Над морями-океанами, над заморскими странами летим в заоблачных высотах, гордые за человечество, припечатанные к своим креслам, свободные, как рабы галерные, как узники кандальные. Нет, человек в летательном аппарате — это и не человек вовсе, даже и не муравей в муравейнике. А теперь еще и не курить всю дорогу.

Вот когда перед посадкой засосет под ложечкой и когда наконец шасси мягко стукнется о бетон, и когда наконец на своих затекших, полусогнутых вы спуститесь по шаткому трапу и ощутите под собой такую родную — хоть и в дальнем зарубежье — земную твердь, вот тогда, возвращаясь из небесного небытия, постепенно вочеловечиваясь, изловив свой багаж с транспортера, вы поймете, зачем люди летают. Ради этого сладкого мига, ради своего единственного неписаного права — на земное притяжение.

Нет, лучше бы летать под гипнозом. Или под наркозом. Когда-нибудь анестезиологи о нас позаботятся — подберут подходящую дозу, для курящих — посильней. Протянул паспорт — отключился — и проснулся в другом полушарии!

Мне бы радоваться — меня пригласили в Нью-Йорк! Обо всем позаботились, взяли билет, и поездка какая приятная — со старыми фильмами, в хорошей компании. Мне бы прыгать от радости — я в Америке вообще не была, я в первый раз! Я и прыгаю — вот нежданно-негаданно, такой сюрприз, американские каникулы, наконец-то и я восполню пробел, все уж по пять раз туда смотались, а я... — как это, не была в Америке?! — стыдно сказать. Честно говоря, и не мечтала, и не хотела. И в давние, доперестроечные времена, во «время желаний», когда каждая поездка была чудом и предметом зависти, мои мечты ограничивались своим континентом и в основном — с опозданием, — но исполнялись. «Увидеть Манхэттен и умереть» — и в мыслях не было, потому что самой близкой из всех заграниц для нас всегда были и остаются Штаты. Благодаря кино. Еще и телевизор, и радио, и доллар. Виртуальная Америка так крепко и не-

заметно вживлялась в сознание, что еще до наших «Макдоналдсов» и супермаркетов, до отъездов-приездов друзей и знакомых я с полным равнодушием заявляла: «Да чего я там не видела?»

Однако вот лечу, раз выпала удача, хлопочу, как водится, перед дорогой, надуваю паруса странствий... А они что-то не надуваются. Там у них везде ветер, вроде тепло, но холодно. Межсезонье — что взять с собой? И нигде не курят, выгоняют на улицу. И напряжение у них сто десять, так что наш кипятильник... А зачем кипятильник? В хорошей гостинице... вот она — в путеводителе — прямо напротив Центрального парка, в пяти минутах от Линкольн-центра, отличная гостиница... Нет уж, кипятильник нужен всегда! По счастью, у брата моего нашелся американский кипятильник. И ничего смешного — этот прозаический предмет, комический герой рассказов о русских за границей, на самом деле достоин хвалебной оды, ибо он дарит нам маленькую человеческую свободу. «Вот ты и человек, — говорит он с ласковым бульканьем, — можешь не спускаться в ресторан, хоть в ванну лезь, хоть говори по телефону — свобода выбора... Знаю-знаю, что вам, людям, нужно».

Когда мы, рабы вредных привычек, пересекаем часовые пояса в некурящем самолете, нам следует впасть в детство, по крайней мере, в отрочество. Мне почти удалось. Отсюда и философические мысли о разнице между самолетом и кипятильником. И обнадеживающая догадка: если я здесь сова, то там я буду жаворонком! Может, мы все, совы несчастные, родились не в том полушарии? Всех сов — туда, а тамошних сов — сюда, и готово дело — нервная система человечества молодеет на двадцать девять процентов, все вскакивают без будильника и поют: «Нас утро встречает прохладой»... Я стану ревнительницей здорового образа жизни, я стану, как те бодрые американские старушки, что неутомимо путешествуют. В Китае, например, сама видела — хором, всей группой, за завтраком учат китайский язык... Давно я вышла из возраста, когда мечтают начать все с чистого листа, сбросить надоевшую скорлупу и проснуться вдруг другим человеком. А тут волей-неволей: не покуришь девять часов и ничего — живая! Может, это уже и не я? А веселый некурящий жаворонок?

Вот негр стоит, седой и величественный. «Да будь я и негром преклонных годов...» — само собой проносится в голове. Чур меня, долой «этих строчек тыщи» и все, чем набита моя голова, долой! И не «негр», простите, а «афроамериканец». Оказалось — мы уже за границей. По этому негру и проходила граница.

Погрузились в лимузин с окнами в потолке. Производит впечатление. Когда смутные предместья сменяются небоскребами, на ходу кажется, что скалистые горы сейчас на тебя обрушатся. А внизу — бар, бутылки-баночки, фужеры-стаканчики позвякивают, сверкают, приветствуют тебя в Новом Свете — ну прямо-таки с восточным гостеприимством... Не до бара полусонным пассажирам, он остался нетронутым, а может, и был бутафорским?

Зачем люди летают? Вот была я когда-то в Северной Корее, в этой невероятной, невозможной, заколдованной стране. И поездка была утомительная, затянувшаяся, бестолковая. Но, изнывая на краю света в ожидании самолета, что само по себе — раз в жизни — полезно, вдруг увидишь мир с «обратной точки», словно из космической невесомости, вырвешься из своей центропупии «Земля — Кремля» и хоть на одну бессонную ночь, слоняясь по номеру, в котором побывал Ким Ир Сен, пугаясь своего отражения в зеленоватых корейских зеркалах, поймешь всей кожей, не умом — «есть многое на свете, друг Гораций», кроме тебя, друг Гораций, и кроме Москвы. Которая — по возвращении — оказалась такой похожей на Пхеньян. До сих пор напоминает. Вот за чем люди летают — за новой точкой отсчета. Закосневшим в «патриотах» и «западниках», слабо нам стать «землянами». В женском роде вообще смешно: выходит, я землянка? Занято слово. Как часто в русском языке подводит женский род! Он — «гражданин мира», он — «председатель земного шара», а «гражданка» едет в зощенковском трамвае. Так и тянет впасть в лингвистический феминизм, но удержусь, вернусь к теме: за свежим взглядом люди летают, за обновлением ума, за самоидентификацией, в конце концов, выражаясь по-научному и в духе времени.

В Нью-Йорке никакого такого «улета» не случилось, игры мои дорожные в «я — не я» пришлось тут же забыть: поездка наша была чисто ностальгической —

со старыми фильмами — и короткой, и она во всех отношениях удалась. Удалось мне и продлить ее на несколько дней и пожить дома — «как дома» — у друзей моих Беломлинских, в их квартире, так похожей на ленинградскую их квартиру, но — в Квинсе. Мы не виделись двенадцать лет, но будто и не расставались. В первый вечер ретроспективы посмотрели «Монолог» Ильи Авербаха, очень питерскую картину, очень ностальгическую и знакомую — наизусть, — и уже забытую, и не стоило больше предаваться воспоминаниям — фильм их заместил, там и так в финале зрители плачут хором над счастливым примирением деда и внучки, и нам было о чем поплакать, но мы пошли приветствовать Михаила Андреевича Глузского, выпивать, не узнавать знакомых, договариваться о встречах и продолжать праздник в переполненном, шумном «Русском самоваре». И не стану я рассказывать, как проносятся стремительные нью-йоркские каникулы, вы ведь там бывали, и не раз? И столько встретили «своих», что чувствовали себя как дома? Замечу, кстати, что публика на наших конференциях и просмотрах была не сплошь из эмигрантов, которые якобы тоскуют по родине, но наполовину из любознательных американцев, и вопросы их были совсем не глупые, с большим знанием дела вопросы... По-моему, за десять лет произошел какой-то информационный скачок, и причина тут не в политике и не в средствах информации, а в миграции населения, много русских газет в Америке, потому что есть кому их читать. Хорошие и разные фильмы 60-х были в нашей программе, и первый же вопрос был: «Как же так случилось при вашей пресловутой цензуре, может, творцам и нужен ошейник?»

Но я не пишу отчет о поездке и с благодарностью ко всем, кто нас принимал и опекал, перехожу к сугубо частной жизни и именно к тем редким моментам, когда я оставалась одна, наедине с Нью-Йорком, научилась кое-как пользоваться его некрасивой подземкой и исподтишка — там неприлично кого-то разглядывать — все-таки разглядывать туземцев. Откуда я взяла, что они все там улыбаются? «Американскими улыбками», к счастью, никто не одаривал даже в Манхэттене. Да они вообще не смотрят и бегут резвей, чем в Москве, а трудовой люд в поездах такой же хмурый и усталый, как в нашем метро, только разноцветный. Всех цветов и рас, и не поймешь, кто есть кто. А зачем понимать? Вот в чем вопрос. Ну, конечно, когда едешь в Гарлем и вокруг сплошные афроамериканцы, то есть негры, а мы с Сашей Свиридовой — вызывающе белые, расовое меньшинство, тут уж заведомо знаешь, что не понимаешь ничего, никого — кто из них кто и откуда, и какой? То, что мы знаем здесь и без слов — по облику первого встречного. А улица в Квинсе, что вела к метро, совершенно индийская: благовония, золото, шелка, и шлепают в домашних тапочках безмятежные «лица с цыганским оттенком». Стараюсь не глазеть. Не этнографический музей, а немытые лоточницы, «лимита»! Где-то они живут, ютятся, рожают — уже американцев — и счастливы тем, что здесь. И не у кого спросить дорогу. Ищешь старожила, а они проносятся в своих автомобилях, попрятались в квартирах и офисах, а в подземке любезная негритяночка долго изучала со мной карту Нью-Йорка, и вижу — она читать не умеет, разбирает по слогам. Ее американский — разговорный, ей и не надо знать грамоту, и вдруг, окончательно заблудившись в подземелье, я открываю страшную тайну человечества: мы более животные, чем кажемся, и, если сбросить затейливые покровы родных языков, обходиться только мимикой и жестами — «твоя — моя — понимай», — мы, может, лучше понимали бы друг друга.

Пришлось признаться Вике Беломлинской, что становлюсь, кажется, расисткой. Не из врожденной «белой» гордыни — какая уж там гордыня без языка! — а просто потому, что люблю понимать окружающее, а без понимания мне тревожно и страшно, как в страшном сне. И Вика рассказала по этому поводу: когда они приехали, ее младшая дочь подружилась в школе с какой-то девочкой, и Вика случайно спросила: «Она черная?» На что получила суровую отповедь: «Никогда такие вопросы не задавай!» Вика, разумеется, учла урок, а теперь, по месту работы общаясь с самой разной публикой, на своем плохом английском, с чужим плохим английским, приспособилась вполне к этой жизни. А можно и вовсе не знать языка, существовать в своей диаспоре. Примериваю на себя — я бы так не смогла. И в молодости не смогла бы. И скверный привкус зависти к тем, кто может, смог, не покидает меня. Я не хотела бы жить

в этом городе на семи ветрах, в этом экспериментальном поле будущего, быстро чернеющего человечества, и зависть моя другого рода: будто недодали чего-то от рождения — «сверчок, знай свой шесток»! А допотопным, физиологическим патриотизмом перегрузили.

Москва не принимала самолеты. Покружились над ней и полетели обратно в Хельсинки. Мечтала по пути домой — надо устроить себе московские каникулы, пожить, как в гостях, любознательной иностранкой — ведь на Поклонной горе даже не была...

Когда-нибудь побываю. А вот приехала Люда Штерн из Бостона — она где только не была! Издала тут красивую книгу про Иосифа Бродского, которую я с удовольствием читаю, и вот наткнулась на любопытное письмо. Иосиф, прожив года три в Америке, инструктировал Штернов, туда собравшихся: «...Одну вещь следует усвоить насчет Штатов. Никакая ситуация (работа, место жительства) здесь не является окончательной. Дело не только в том, что прописки нет: нет и внутренней прописки. В среднем раз в три года (вообще чаще, но для тебя пусть будет раз в три) американ грузит свое семейство в кар и совершает отвал куда глаза глядят... Во всяком случае, к любому поступающему предложению следует относиться как к временному явлению. А у русского человека, хоть и еврейца, конечно, склонность полюбить чего-нибудь с первого взгляда на всю жизнь. От этого — хотя бы чисто умозрительно — надо поскорей отделаться, а то потом нерв сильно расходиться будет...

...Что касается инглиша, то три месяца перед теликом сделают свое дело лучше всяких курсов Берлица — и вообще, запомни, что иностранных языков как таковых не существует: существует другой фонетический ряд синонимов»[1].

Возвращение мое обратно, из жаворонков в совы, стало тяжелым и продолжительным, как болезнь. Открывшийся там расизм удалось упрятать на его позорное место: может, и рас как таковых не существует, и куда существенней наши птичьи различия — между журавлем в небе и синицей в руке, между уханьем совы и пением жаворонка... «Летят перелетные птицы», а «где-то плачет иволга, схоронясь в дупло...»

[1] Штерн Людмила. Бродский Ося, Иосиф. М., 2001, с. 133.

ТЕХНОЛОГИЯ + ОПЕРЕТТА

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Соколов, Циолковский, Чижевский: балет

Основатель космонавтики Константин Эдуардович Циолковский был мегаломаньяком. В возрасте восемнадцати лет он увидел в небе облако, похожее на человеческое лицо, и счел это знаком своей избранности. Вскоре в его дневнике появилась запись: «Я твердо знаю, что такого гениального человека, как я, еще никогда не было на свете».

В Калуге у Циолковского был младший товарищ и ученик — Александр Чижевский, основатель гелиоатараксии, учения о влиянии активности Солнца на историю человечества, и изобретатель ионизирующей лампы. По мнению Чижевского, электрически заряженные ионы воздуха улучшали здоровье человека и животных. Ионизирующая лампа представляла собой сетку с большим количеством иголок, на остриях которых скапливались электрические заряды. Для изучения этого воздействия Чижевский завел у себя дома огромный курятник, где он замерял продолжительность жизни кур и их яйценоскость в зависимости от числа полученных ими ионов.

Был здесь еще и третий ученый — Соколов, маститый, но бездарный старорежимный профессор из Москвы, который всячески интриговал против Циолковского и Чижевского. В частности, он утверждал, что ему принадлежит идея о благотворном влиянии ионов (высказанная еще в его дореволюционных статьях об особенностях кавказских курортов), хотя даже самого главного в работе Чижевского он не понимал: не все ионы благотворно воздействуют на организм, но лишь отрицательно заряженные. Положительные же ионы, напротив, воздействуют отрицательно.

Итак, мы попробуем начать, двигаясь к нашим персонажам по касательной, по огибающей, которая даст возможность этим фигурам трепыхаться, дышать и действовать, никакого сюжета, впрочем, не производя. Пусть это будут лишь вздрагивания, застревающие между действием и неподвижной расстановкой по местам. Допустим, что было три ученых — Соколов, Циолковский, Чижевский, коих по столбцам таблицы мы могли бы расположить, каждому из них какие-то ракурсы присвоить: молодой, прямотой профиля отличающийся, юношеским обдуваемым профилем отличающийся Чижевский, далее — Циолковский в кресле, прямо выпятивший грудь, почетной лентой перекрытую, и наконец Соколов — он тоже сидит в кресле, но при этом мы смотрим на него как бы сверху вниз — со стороны то ли огромной люстры с хрустальными подвесками, то ли ионизационной лампы, на иголочках которой вспыхивают электрические заряды. Бела борода Циолковского, но гладка и ухожена. Бела борода Соколова, но с прозеленью и клочками неаккуратными, рваными вниз идет. (В начале 30-х годов Чижевский побывал у Соколова и нашел того уже совершенно опустившимся, сожительствующим со своей домработницей. Соколов клялся в вечном уважении к Циолковскому и отрицал все прошлые пакости.)

Итак, Циолковский, как и положено подобным персонажам истории (науки), видится нам исключительно анфас, как такая фронтальная говорящая кукла. И, напротив, в обдуваемый ионами профиль уходит юношеский порыв тонконосого Чижевского, что, впрочем, не мешает ему регулярно ходить в курятник, наблюдать за падением курочек с насеста — в виде этаких мешочков или маленьких тюков, легко доступных для пересчета. Такова наша пространственная конфигурация: Циолковский — говорящий (пишущий) прямо из кресла, выпятив грудь, и профильно наблюдающий скатывание с насеста, ветром обдуваемый Чижевский. Чижевский подсчитывает, губами шевелит, сводит в равенства количество скатившихся с насеста кур, углы их наклона. Только иголками занят Соколов (шпильки подпускать стремится, палки в колеса вставлять), только углами — наклона, взаимного влияния, выстраивания преемственностей, приоритетов — занят Чижевский, и не может опознать ни углов, ни иголок в своем говорении (писании) Циолковский, ибо исключительно фронтально направлено внимание его. А какие же могут быть для фронтального взора иглы или углы?! Однако Циолковский пишет — пишет, положив на колени дощечку, принесенную Чижевским, и карандаш его спотыкается о бугорки засохшего куриного помета.

Как всякий страдающий бредом изобретательства, Циолковский был помешан на заботе о своем научном приоритете. Так он и поучал Чижевского: «Вы, батенька, как только вам в голову какая-то новая идея приходит, сразу печатайте ее, печатайте! Они там потом за границей спохватятся, а вы им свою статью покажете — накось, приоритет!» Подобным образом поступал и сам Циолковский — постоянно печатал в школьной типографии в Калуге тиражами несколько сот экземпляров свои брошюры, которые, естественно, ни до кого не доходили, а потом, спустя много лет, искренне возмущался, когда слышал об идеях, похожих (как ему казалось) на его собственные, и полагал, что его научные разработки присвоены плагиаторами[1].

Кроме того, боясь кражи рукописей со стороны научных недругов типа Соколова, Циолковский писал все свои заметки под копирку в трех экземплярах. Работать за письменным столом он не любил и писал обычно на колене, подкладывая под листки бумаги дощечку. Так карандаш Циолковского, спотыкаясь на бугорках куриного помета, описывал порой посреди слов и формул изгибающиеся жирные дужки.

Теперь, допустим, Соколову через агентуру, приспешников своих удалось все же выкрасть какие-то экземпляры циолковских заметок. Однако не их содержание интересовало его, но тщательно, при свете то ли ионизирующей лампы, то ли хрустальной люстры он разглядывал места искривления штрихов, разглядывал с лупой, пытаясь определить структуру неровностей подложенных дощечек. Ведь в этих следах помета была сокрыта информация о поведении кур, облучаемых отрицательными ионами, или о том, как дрожали руки, подгибались колени Чижевского во время наблюдения за падением кур с жердочек, во время подсчета снесенных яиц, в общем, информация об изменениях, вносимых в мир отрицательными ионами. Вот что интересовало Соколова! Он, безусловно, был злодеем и плагиатором, но охотился именно за результатами наблюдений ветром, эфирным ветром обдуваемого юноши Чижевского. Циолковский со всем своим гонором анфас, выпяченной грудью, лентой почетной был здесь лишь передаточной инстанцией — не писания его, но механическая регистрация следов с подложенных дощечек интересовала Соколова.

Так Циолковский, фронтально в кресле сидящий, не умеющий разглядеть истину, уносится в как бы пустую вечность — подобно всем механическим регистрирующим устройствам, для которых вечность абсолютно пуста (ну, в крайнем случае, какие-нибудь лазоревые сполохи, какое-нибудь румяное, весьма аккуратное зарево на покатом горизонте научно-фантастической планеты могут они зафиксировать). Да, пустая вселенная, на одном краю которой

---

[1] Так, в частности, случилось в его полемике с сибирским инженером Кондратюком, которого разыскал Соколов и выдвигал в противовес Циолковскому как истинного изобретателя космической ракеты. Спор, впрочем, был лишен всякого смысла, поскольку реактивные ракеты использовались для фейерверков еще в древнем Китае, а Кондратюк просто никогда не видел брошюру Циолковского, напечатанную до революции где-то в Калуге. Вдобавок в это время американец Годдард уже вовсю запускал прототипы современных реактивных ракет из своего гаража в Техасе, ничего не ведая, естественно, ни о Циолковском, ни о Кондратюке.

бесконечно приближающиеся регистрирующие устройства (упорно черкающие формулы руки гения Циолковского), а на другом — нечто сродни фразе: «...их рыжие головы мелькают в вихре объятий...» (Это из одной научно-фантастической повести, где провожают интернациональный экипаж — среди них рыжеволосые братья-близнецы, — отправляющийся на альфа Центавра. Они все погибнут, в живых останется только командир, который, испытав какое-то замораживание, очутится в далеком будущем.)

Вот так, неслышно по песку ступая, Соколов пробирается в Калугу. Растопырив ноги в черных рейтузах, стоит Соколов, притаившись у стены бревенчатого домика, в наклоненной руке зажал он пучок похищенных заметок. Вот, нетерпеливый, он уже исподволь, прищурившись, пытается среди формул и каракулей черные жирноватые утолщения различить. Впрочем, очевидно, что быстро исчерпывают себя все огибающие сюжеты, которые мы пытаемся задать. Не успев этакими самокатящимися воспоминаниями, мощной сосудистой ностальгией обрасти, они уже бессильно валятся в темноту, будто специально их поджидающую, — в эту пресловутую пустую вечность, или, напротив, почти мгновенно к худосочной структуре прилепляются, к бинарности, троичности и тому подобному — к регистрирующим устройствам, которые всегда есть похищенные устройства, научный плагиат.

Так и сидит Соколов под ионизирующей лампой или хрустальной люстрой под угрозой бессильного падения своего повествования, нашего повествования в каждой строчке, в любой момент. Да и сам он, клочковатый, по-старчески неухоженный, с похищенной стопочкой листов, видится лишь подобием эмблемы на театральном занавесе болотного цвета (в свете прожекторов кажущегося изумрудным) — подобно чайке или подобно молнии на занавесе театра, найденного Буратино и его друзьями. Австро-венгерские солдаты колышутся над Соколовым — гонведы с петушиными перьями, зеленоватый, ленивый центральноевропейский Дунай, центральноевропейские градчаны, такую благопристойную подлость выражающие своими аккуратно сбоку приделанными рогами, аккуратно сбоку присоединенными гуннами, богемцами.

Несмотря на банальную славянскую фамилию, ходили слухи, что семейные корни Соколова идут из Центральной Европы. И в самом деле, в его поведении мерещится типичная центральноевропейская благопристойная (венская) подлость, с ее стремлением все расшифровать, всюду следы узреть и растянуть их — к засохшим следам как к мягким, упругим относиться. Так все время пытается Центральная Европа добросовестно, по-фольклорному, по-орнаментальному отнестись к высохшим следам, к бороздкам какого-нибудь куриного помета — сначала структуру в них увидеть, потом проследить ее, дешифровать, а после представить засохшие следы как упругие, способные к растягиванию жизненно важные нити.

А между тем сгущаются сумерки, в трещину, в проем Дунайской равнины падают — за решетками замков, за оконцами избушек. Так история подлостей Соколова, история похищения им записок Циолковского (дабы проследить открытия Чижевского) покидает бревенчатую окраину Калуги и превращается скорее в подобие центральноевропейского дневника, который могли бы вести какие-нибудь законопослушные, честные, звезд с неба не хватающие англичане, вздумавшие посетить Центральную Европу, на ее шлюзы, бани, плотины и мосты полюбоваться.

Своими крадущимися шагами у домика Циолковского[2], своим прятаньем за угол его Соколов будто помечает точки центральноевропейских достопримечательностей, покрытые плоскими крышечками. Здесь уже трудно сказать (подобно тому как трудно сказать, под какой люстрой сидит Соколов: ионизирующей или хрустальной), идет ли речь о грядущих научных открытиях или просто о подтеках, глубинных ручьях, ни к чему не относящихся, друг на друга наплывающих. Так или иначе, но благодаря центральноевропейскому ракурсу Соколова мы можем привнести в наш балет некое подобие хорошего конца, вроде мальчишеской научно-фантастической планеты, вроде света, исходившего в свое время от стран развивающегося социализма — похрустывающей, поджаристой Венгрии, утренней, свежей Чехословакии.

[2] Или даже у целого микрорайона многоквартирных домов, новостроек, где обычно живут люди, подобные Чижевскому.

С Ы Р О Е И В А Р Е Н О Е

М.ЛИПОВЕЦКИЙ

Reality show

В течение последнего года, что бы ни происходило на белом свете, в числе первых новостей, сообщаемых Америке в пятницу утром, значилась обязательная информация о том, что вчера произошло на Survivor. «Survivor» — название суперпопулярного шоу, которое можно перевести как «Выживший» или, скорее, «Выжить!». Суть его состоит в том, что группу добровольцев — мужчин и женщин разных возрастов и профессий, совсем не супермоделей по виду, пришедших на экран в буквальном смысле с улицы, — забрасывают куда-то в джунгли на сорок дней, оставляя фактически без еды (им дается мешок риса без соли и специй) и элементарных благ цивилизации. Они, впрочем, могут либо поймать какую-нибудь рыбу или крысу, либо заработать себе курицу или бутылочку шампуня, правда, последнее возможно, только если команда или отдельный участник победят в достаточно сложных конкурсах, проверяющих способность к выживанию в условиях дикой природы.

Прелесть и оригинальность шоу состоит не только в остроте интриги и экзотичности конкурсов, но и в том, что зрители видят участников и между конкурсами, в повседневном быту: их ссоры, растущее раздражение, паранойя, интриги, взаимное подсиживание — все включается в игру. За первым циклом этих передач американские зрители следили с жаром, которого ни одна телепрограмма давно не вызывала. Заключались пари, устраивались вечеринки в честь каждой новой серии, росли, как грибы, фэн-клубы, а победитель — бывший армейский служака, немолодой и совсем не «сладкий» — стал национальной знаменитостью. Сейчас идет вторая серия передач, с новым составом, и страсти не ослабевают.

Успех Survivor привел к тому, что фактически на каждом сколько-нибудь амбициозном канале появилось нечто аналогичное. Один канал забрасывает добровольцев в армейский лагерь, где их гоняют и унижают по полной программе, впрочем, в любой момент можно из игры выйти, побеждает, понятно, только тот, кто остается и с успехом проходит через все физические и психологические испытания (Boot Camp). Другой канал помещает на три месяца группу незнакомцев в сравнительно небольшое помещение, где они лишены телевизора и газет, но зато находятся под непрерывным надзором телекамер, размещенных в том числе и в ванной-туалете (Big Brother). Третье шоу высаживает группу в незнакомой стране без копейки денег, участники должны зарабатывать себе на пропитание, выполняя определенные задания продюсера, однако среди них находится секретный агент, саботирующий действия группы, побеждает тот, кто первым вычислит агента (The Mole). Этих так называемых reality shows так много, что на MTV (давно производящем свои шоу такого рода —

«Реальный мир», «Страх», «Правила дороги») даже появилась ежедневная программа, предлагающая ядовито-комический комментарий к событиям, происходящим на всех reality shows.

Что объединяет эти телепрограммы и почему они вызвали такой колоссальный интерес?

Практически все они строятся на резком переходе от «вареного» к «сырому» — от сложной и комфортной американской цивилизации к примитивному, почти первобытному выживанию. От компьютерно-телевизионно-тойотного мира к миру, в котором даже промокшая спичка — невосполнимая ценность. Оказывается, этот переход захватывающе интересен. С одной стороны, потому что таким образом удовлетворяется некая романтическая утопия бегства от утомительно сложной цивилизации к жизни без удобств, вроде телефона, Интернета, пейджера, мобильника, микроволновки, кредитных карт, но и без соответствующих долгов и обязанностей. В Америке эта утопия не умирала со времен Генри Торо — ее возродили хиппи, в нее и по сей день верят яппи, устремляющиеся из Манхэттена на уик-энд куда-нибудь в горы. С другой стороны, надо видеть ту бурю неподдельного счастья, которую вызывает у натерпевшихся survivors банальный крекер или малюсенький флакончик дезодоранта, или горячий кофе! После такого совсем иначе смотришь даже на самые элементарные блага цивилизации, не говоря уж о чем-нибудь посложнее...

Но возможно и другое объяснение. Буря интереса к reality shows не случайно произошла в начале века. Да, безусловно, афера с компьютерным вирусом Y2K обострила ощущение хрупкости и даже иллюзорности современной цивилизации. Но дело скорее в том, что постмодернистская концепция симулякра и симуляции именно к концу века стала достоянием массовой культуры. В 1999—2000 годах бодрийаровское понимание современной реальности как конструкта культуры, как продукта индустриального производства знаков без означаемых, самодостаточных комплексов, тем не менее обладающих всеми свойствами реальных объектов, было отыграно в таких весьма популярных фильмах, как «Матрица» братьев Вачовски, «Хвост виляет собакой» Барри Левинсона, «eXistenZ» Дэвида Кроненберга, «Шоу Трумена» Питера Уира и многих более или менее успешных подражаниях этим моделям. В России эта фирменная идея постмодернизма стала достоянием масс прежде всего благодаря Виктору Пелевину и в особенности его последнему (и, увы, не самому удачному) роману — «Generation П» (1999). Но когда идея выходит на улицы — это ее смерть, а не звездный час: дальше идти некуда, из бродильного вещества она превратилась в банальность. Reality shows — это попытка выйти за пределы симуляции, попытка ощутить реальность как таковую — пусть в экспериментально выстроенных декорациях, но «по правде», а не понарошку. А значит, с вонью немытых тел, с некрасивыми отношениями, с грязными интригами, с шевелящимися червяками, которые глотает убежденная вегетарианка, и с последующей рвотой тоже...

Надо сказать, что идеи почти всех названных шоу позаимствованы американцами из Европы, главным образом, из таких благополучнейших стран, как Швеция, Голландия, Бельгия, где подобные программы давно уже завоевали треть аудитории. Среди оригинальных программ, изобретенных в Америке, наибольший интерес, вполне сопоставимый с интересом к Survivor, вызвало шоу под названием «Остров соблазна» (Temptation Island). В сущности, «Остров» открыл новые — практически безграничные — перспективы для «реального» ТВ, перенеся акцент с идеи выживания на вопросы сексуально-психологические. Четыре гетеросексуальные молодые пары, неженатые, но достаточно долго живущие вместе, помещают на тропический остров в Карибском бассейне, где их разлучают (мальчики налево, девочки направо) и затем, как сказано в правилах, «проверяют их преданность друг другу». Проверяют довольно интересным образом: каждый из участников должен ежедневно ходить на свидания с одним/одной из числа весьма симпатичных добровольцев, отобранных специально для этих целей. К услугам пар все удовольствия тропического курорта, джакузи, яхты, лучшие рестораны, дискотеки и т.п. Прелесть шоу состоит в том, что, естественно, всё, в том числе и довольно интимные детали свиданий (вроде поцелуев в пупок), не только снимают, но и показывают

впоследствии партнерам, провоцируя их на муки ревности и определяя их собственное поведение на последующих свиданиях. При этом никто не может вмешиваться в жизнь своего партнера, общаясь с ним только посредством редких видеопосланий. По окончании двухнедельного периода психологических пыток в тропическом раю участникам предлагается решить, останутся они с теми партнерами, с которыми приехали на остров, или же им лучше расстаться. Любопытно, что в финальном шоу первой серии передач все участники, вызывая сентиментальные слезы у зрителей и даже у ведущего, решили остаться вместе, что, в общем-то, мало сообразовывалось с тем, что мы и они видели на экране. Однако в эпилоге сообщалось, что две пары из четырех в скором времени все-таки распались...

Это шоу как будто специально создано, для того чтобы проверить мифологию реальности, *настоящего*, произрастающего вдали от пресыщенной цивилизации. Фокус-то наведен не на умение бегать-плавать, а на душу! На любовь! Есть здесь и аромат примитива — в силу погодных условий тропического острова как юноши, так и девушки одеты, скажем так, минималистски. Но, видимо, в силу интимности темы здесь острее всего заметно присутствие еще одного обязательного компонента — телекамеры. Телекамера везде и всюду, ловит каждое движение, чтобы потом доставить садистически отредактированную запись уже заведенному на ревность партнеру. И как странно контрастируют набедренные повязки дикарей-добровольцев с изысканными ноутбуками. Поразительный момент возник, когда один из участников, пытаясь разобраться в своих чувствах, накинулся на преследующих его телевизионщиков с криком: «Дайте же мне хоть немного побыть одному! Это же моя жизнь!» — на что получил резонный ответ невидимого режиссера: «Твоя жизнь — наше шоу!» В этом все и дело.

Это только кажется, что перед нами реальные драмы. А на самом деле это телевидение освоило новый материал для производства симулякров. «Почему симулякров? — скажут мне. — Юноша же страдает по-настоящему». Да, страдает, но на экране нет разницы между этим искренним юношей и талантливым актером, изящно имитирующим страдание. Шоу, в котором живые люди и непрофессиональные актеры становятся фигурантами в довольно жестоких психологических этюдах, знаменует не победу реальности над симулякрами, а, наоборот, продвижение производства симулякров в глубь спонтанных реакций по поводу вечных (казалось бы) состояний любви, ревности и т.п. Причем к участникам шоу никакого сострадания нет, они, действительно, превращаются в каких-то марионеток — уже хотя бы потому, что согласились на этот психологический стриптиз в обмен на... что? Кто на бесплатный отпуск в тропическом раю, кто на отборный гарем, а кто на пресловутые пятнадцать минут славы. То есть, в сущности, тоже на симулякры процветания, любви и счастья.

Как известно, в аналогичном «Шоу Трумена» главный герой рвался на волю из телерабства и в конце концов уходил в неприметную дверку в нарисованном небе (непонятно, правда, куда). В упомянутых шоу главной бедой и поражением становится, напротив, *изгнание* с острова, а главной задачей для участников — сохранение их позиций на острове — в лагере, а значит, на телеэкране, а значит, и в жизни. То, что этот импульс дружно воспроизводится «людьми с улицы», свидетельствует о том, что попытка создать *настоящее* путем имитации *примитива* оказалась безуспешной.

Кажется, все эти игры совершенно неприложимы к России. Нужно в нескольких поколениях объесться комфортом и технологией, чтоб захотеть, хоть ненадолго, в первобытную пещеру, в рай в шалаше или, того хуже, в казарму. Все трудности необитаемого острова с успехом заменят коммуналка и удобства во дворе. А если к ним еще добавить пьяного соседа, то ни один survivor точно не выживет. Отказ же от такой святыни западной цивилизации, как privacy, отказ, в котором сокрыта главная «изюминка» «Острова соблазна», для России также неактуален: сначала надо разобраться, что такое эта самая «прайвэси» и зачем она нужна, а потом попробовать ее осуществить, предположим, в двухкомнатной малометражке, где проживают аж три или четыре поколения одной семьи, или на университетской кафедре, где ящики стола справедливо разделены между тремя доцентами. Иными словами, по-видимо-

му, у нас реальность еще не настолько погребена под слоями культурных знаков, чтобы искать ее в экзотических обстоятельствах. А так как в русской культуре главная и настоящая реальность — это всегда «духовность», то и выходит, что именно удобства во дворе да незнакомство с privacy питают ту популярную ныне культурную мифологию, согласно которой угрюмый русский быт подвигает на полеты духа, а западные сытость и комфорт пестуют пресловутую бездуховность.

Как ни странно, reality shows этот тезис не подтверждают. Пространства, в которые помещены их участники, не физически, а символически очень близки к России. (Даже название одного из них про коммуналку без телевизора Big Brother — цитата из «1984» — не прямо, но внятно отсылает к тоталитарному опыту.) Однако почему-то никаких полетов духа не наблюдается. Наоборот, освобождение от «оков цивилизации» выдвигает на первый план закон «умри ты сегодня, а я завтра», с той лишь разницей, что «умри» в данном случае означает «уйди с экрана». А в остальном все до боли знакомо. Иной раз прямо вздрогнешь — какие *наши* люди, эти американские survivors!

С другой стороны, продемонстрированная этими шоу невозможность выскочить в реальность, якобы существующую где-то за углом, куда не дотягивают свои лапы противные симулякры, также весьма поучительна. Мораль сей басни представляется мне весьма приложимой к наблюдаемым в современной русской культуре судорожным попыткам «преодолеть постмодернизм» как нечто слишком сложное и далекое от жизни и создать нечто «внятное» и «конкретное». О том, что такие попытки подозрительно быстро ведут к резкой примитивизации дискурса, я уже писал в одной из предыдущих заметок. Reality shows, на мой взгляд, доказывают, что такие стратегии не устраняют симулятивный характер культуры, а заменяют более очевидные и акцентированные механизмы симуляции менее очевидными, но зато более глубоко усвоенными. Постмодернизм в результате этих операций укореняется на уровне рефлексов и потому перестает восприниматься как прием. Он становится свойством, воздухом, средой. Иначе говоря, становится достоянием масс. А это ужасно.

И М Е Н А

Елена Юнгер

В.ГВОЗДИЦКИЙ

Звезда Юнгер

Уже больше года как не стало Елены Владимировны Юнгер. Каждое лето, отправляясь в отпуск, нужно было обязательно успеть написать ей письмо. Отвечала она всегда. Иногда совсем коротко, иногда нет. Последние годы, кажется, письма писала только Елена Владимировна. Откуда она брала эти серо-голубые длинные конверты, «шелковую» с водяными знаками бумагу — долгие годы одинаковые элегантные эпистолярные принадлежности? Теперь ведь почти не пишут писем, заменяя их факсами, звонками и прочими нововведениями. Лист бумаги свернут сначала вдоль, а уже потом поперек — в длину конверта. Всегда исписан по одной стороне. Кажется, что и не дойдет письмо, если отправить его в таком конверте, с художественной маркой, когда перед, а не после фамилии пишутся имя и отчество, а обратный адрес начинается не с названия города, а так, как всегда писала Елена Владимировна: «От Е.Юнгер». И только потом: «Санкт-Петербург, 197046, а/я 557». Скорее всего, не дойдет. Да и не напишут. Да и некому. Теперь уже можно сказать словами одной из последних героинь Елены Владимировны — Сары Бернар: «Все они умерли». Теперь, когда не стало Елены Владимировны, — все. Она была последней. Настоящей.

В кино Елена Владимировна снималась мало. Не любила. Не допускала к себе киноиндустрию. Осталась «Золушка», где она — злая сестра в паре с прелестной Сезеневской. Очень редко показывают «Крестьян» Калатозова с Юнгер в центральной роли. Фильм странный, совсем не похожий на остальные фильмы Калатозова. Несколько картин было в конце жизни, когда уже мало осталось лиц со следами ушедшего времени. «Анна Петровна» — режиссер Инесса Селезнева. Вот и всё.

«Золушка» напоминает снятый на пленку старый спектакль театра Комедии. Художник Акимов. Целый список артистов театра. Консовский — принц, Гарин — король, Филиппов — капрал, Сезеневская, Юнгер — сестры... Настоящий театр. Акимовский театр Комедии.

У Калатозова в черно-белом фильме Юнгер играет выразительно, как будто лепит роль из глины. Совершенно отличная роль от того, что она играла в это время в театре. Тяжело, густо, замедленно, чувственно. Овал лица, как в живописи Петрова-Водкина. Гладко, до блеска зачесанные волосы, острые глаза. Кадры, как картины, холсты художника. Остается в памяти не сюжет, а эмоциональный ряд, конструкция кадра, пластика.

В «Анне Петровне» Юнгер очень похожа на себя в жизни. Вообще, ей это не свойственно было, она всегда отгораживалась и остранялась в театре — играла со стороны. Здесь же она как-то разрешила, что ли, позволила снять ее близко, без грима. Седые волосы, которые она называла «два пера», оказались пышными и неожиданно сияющими. Редкие портретные планы — глаза, позволяющие рассмотреть внутренний мир, спрятанную тоску и одиночество. Удивительно,

что во всех этих фильмах не сюжет рассматриваешь, а выхватываешь памятью соединение времени, биографии, черты характера актрисы, которая так умела защищаться и в жизни, и на сцене от любопытных глаз.

Все последние спектакли с Еленой Владимировной записаны на радио. С нею мы записали «Крик лангусты» Дж.Маррелла — спектакль, который много лет назад играли вместе. Она очень много работала последние годы на радио. Удивлялась, что так внимательны к ней.

— Представьте: «Когда захотите и что захотите. В удобное для вас время будет студия и машина».

Последний раз я видел Елену Владимировну в Рождество 2000 года. Она играла пьесу Олби «Три высокие женщины» в своем переводе.

Зимний вечер. Желтый тусклый свет у чужого театра. Совсем мало публики. Немолодые красивые лица. Остатки того, знаменитого акимовского театра. Почти у всех цветы, заботливо завернутые в газету (это почему-то запомнилось особенно). Крупный, мокрый снег заметал эти лица, эти цветы и ушедший театр. Спектакль шел на малой сцене Театра имени Ленсовета. Я долго поднимался по лестницам, разыскивая малую сцену, по пути спрашивая капельдинеров, как купить программку.

— «На «Крошку»? — «Какая «Крошка»? На Юнгер!» — «Юнгер? Не знаем». — «Почему?! Как?»

Тусклый свет... «Крошка»... Неужели в Петербурге, в театре сегодня есть что-то важнее, сильнее, единственнее?! Последняя роль уходящего поколения больших артистов? Елена Владимировна всегда смущалась, когда встречала в письмах или диалоге «потрясающе!», «гениально!».

— Гениальное явление бывает один раз в столетие, а потрясающее и того реже.

Могу сказать теперь, что это было и потрясающе, и гениально. Так воспринял это я. Я много играл с Еленой Владимировной, много видел ее в театре. Восхищался формой, стилем, верностью акимовским традициям. Всегда поражало отношение к профессии. Неудовлетворенность собою — до страсти... Теперь не умеют так ходить по сцене. В «Синем небе...» она танцевала вальс так, что вспоминался ее рассказ о вальсе с Чаплином в Голливуде — ну совсем чуть-чуть, совсем из воздуха.

«Изящная эротика» — задание Фоменко для ее Гурмыжской исчезало, растворялось, переплавлялось... Можно длить бесконечно эту цепь достоинств. Я спросил однажды: «Вы были премьершей, героиней театра?» «Нет. Нас было много. Я, Зарубина, Гошева, Сухаревская, Скопина. Премьерш, героинь, как вы выражаетесь теперь, в театре у нас не было. Жена главного режиссера — профессия трудная. Похоже на розу, когда шипов больше, чем лепестков».

«Три высокие женщины» — последняя роль актрисы. Последняя роль, которая показалась мне первой. Я не увидел в этой работе мастерства старейшей актрисы и опыта привычки, не увидел ничего знакомого мне. Юнгер проникала в существо партнерши, вычитывая его по губам, взмаху ресниц, дыханию. В последние годы Елена Владимировна все хуже и хуже слышала, это мешало ей, но она всегда весело сообщала: «Я совсем древний Мафусаил и оглохла окончательно. Держите руку рупором». Еще и от этого жадность внимания, присутствия, участия, страха была так трепетна, подлинна и подробна до мгновений. Потрясало!.. Сочетание же королевской стати, почти балетной спины, знаменитого подъема стопы на высоченном каблуке с этой забытой подробностью существования, совсем не акимовской манерой игры, прерывистым дыханием роли, соединением театра *того* с сегодняшним лучшим, а самое главное — сила, природа, личность — я хочу назвать *гениальным*. Я не видел премьеру Елены Владимировны Юнгер, актрисы театра Комедии им. Н.П.Акимова в спектакле «Три высокие женщины». Спектакль, который смотрел я, был, скорее, одним из последних. Мне рассказывали, как красиво и трогательно на премьере в чужом театре присутствовали почти все оставшиеся акимовские артисты. С цветами...

— Елена Владимировна, почему не у себя, не на своей сцене?

— Об этом не будем. Слишком оскорбительно. Забыли.

«Золушка», режиссер Н.Кошеверова. Слева — Е.Юнгер

Знак времени сегодняшнего театра. В последние годы Елена Владимировна часто говорила, что хочет уйти из театра, что он стал чужим. Играла редко. Только «Синее небо, а в нем облака» В.Арро. Не уходила. О театре говорила мало. Играла в других местах. Тема театра Комедии закрылась.

Москву любила не очень. Называла провинциальной. Здесь тоже не осталось почти ничего акимовского. Москва часто похищала из этого театра лучших артистов. Аннунциату — Ирину Петровну Гошеву Немирович смотрел вместе, в одной ложе, с Акимовым на гастролях в Москве. Гошева осталась во МХАТе, сыграла Ирину в «Трех сестрах» и никогда так и не слилась с мхатовскими «корневыми» или «коренными» — так, кажется, это называется...

Во МХАТе работал Борис Александрович Смирнов. Алексей Анатольевич Консовский скромно прожил свою жизнь в Театре имени Моссовета. Сухаревская и Тенин путешествовали из театра в театр и везде были чужими. Первая красавица Комедии Людмила Александровна Скопина заканчивала карьеру в Театре имени Пушкина, почти не приходя в театр и не выходя на сцену бывшего Камерного. Ставил спектакли, играл в Комедии и Эраст Павлович Гарин. Свою последнюю роль сыграл в театре Комедии Николай Михайлович Церетелли. Рассказывала Е.В., что, уйдя от Таирова, он несколько лет не работал нигде. В Комедию Николай Павлович пригласил его уже немолодым, позабывшим свою славу партнера великой Алисы Коонен. Вместе с Еленой Владимировной они успели сыграть несколько раз в «Валенсианской вдове», вместе прожили большую часть блокады. Он похоронен в Вятке, тогда Кирове, на родине вятской игрушки. «Какие знаки судьбы, — говорила Елена Владимировна, — Николай Михайлович всю жизнь коллекционировал вятскую игрушку. Когда мы приехали на время эвакуации в Киров, Церетелли уже не мог ходить от блокадного истощения, из самолета его вынесли на носилках. Там мы его и похоронили».

Умерла Александра Исааковна Ремизова, и прервалась связь с вахтанговцами. «В Театре Вахтангова я работала один день, — говорила Елена Владимировна, — Рубен Николаевич Симонов пригласил Николая Павловича и меня, когда мы были без своего театра. Меня представили труппе, и, как улей, загудел кабинет главного режиссера голосами ведущих актрис: «Юнгер? Как? Зачем? Почему?» В этот же день я подала заявление об уходе».

Когда театр Сатиры приезжал на гастроли в Ленинград, то почти всегда можно было встретить за кулисами акимовского театра Ольгу Аросеву — в гримерном цехе, в уборных артистов. Этот театр не отпускал. Инна Ульянова — она и сегодня украшение московской сцены — сыграла свои самые яркие роли в знаменитых любимовских спектаклях. «Наша Юлия Джули, — говорила Елена Владимировна, — а теперь, когда все покупают только «Комет», я радуюсь, какая *радостная* актриса, даже в рекламе. Из какого *радостного* театра».

Е.Юнгер в спектакле «Пестрые рассказы» по А.П.Чехову в постановке Н.Акимова. Ленинградский театр Комедии

Приезжая в Москву, Елена Владимировна почти всегда жила у Александры Исааковны Ремизовой или в доме своего свата, Игоря Алексеевича Смысловского, начинавшего еще у Таирова. Ремизовой она восхищалась. Один из любимых спектаклей Юнгер — «Игра с кошкой» Иштвана Эркена — был поставлен в театре Комедии Ремизовой для нее. Старалась всегда навестить уже не выходившую из дому Людмилу Александровну Скопину. Но особенные, пристрастные, «комедиантские» отношения были у нее с Лидией Петровной Сухаревской.

— А вы знаете, что Сухаревскую звать не Лидия Петровна, а Лидия Павловна?

— Как это?

— «Не нравится мне «Павловна», на палку похоже». И поменяла.

В Москве вышла книжка Елены Владимировны «Друзей прекрасные черты». Она приехала отметить это событие и поблагодарить создателей. Борис Тенин умер. Лидия Петровна жила одна. Не играла. Елена Владимировна обязательно хотела повидать ее и уговорила приехать на торжество. Едем в машине — Сухаревская, Юнгер и я в качестве коридорного Люсьена из «Занозы» Саган, где мы играли вместе с Еленой Владимировной, — открыть дверь такси, помочь дамам выйти из машины, подняться и позвонить в дверь. Какое счастье! В машине диалог двух примадонн, двух див. Двух актрис, проживших огромную жизнь.

— Леночка, вам Николай Павлович снится?

— Да. Часто.

— (*Долгая пауза.*) И что? Что, он вам говорит что-нибудь?

— Да, иногда мы даже подолгу разговариваем.

— (*Долгая пауза.*) Леночка...

— Да, Лидуша.

(Или «Лилюша» — я не помню точно, только помню, что они были на «вы», не отменяя «Леночка», «Лидуша», «Лилюша», и нежность их отношений выражалась как-то особенно.)

— Леночка, а ведь так всю жизнь... Всю жизнь вам везет больше, чем мне. Вот и теперь. Мне Борис вообще никогда не снится. А вам Николай Павлович и снится часто, так вы еще и разговариваете с ним!.. Где справедливость?

После паузы вступала Елена Владимировна:

— У Тамаси Сезеневской был юбилей...

— Да. Знаю. Дала телеграмму. Сколько ей?

— Уже семьдесят пять.

— Быть не может. Неужели только семьдесят пять? Я думала, много больше.

Они много смеялись, многих вспоминали, как будто не расставались никогда. Они были в этот вечер очень молоды.

На банкете, в самом начале, Лидия Петровна вдруг сделала громкое сообщение, что ни пить, ни есть она не будет вообще. Не удивилась только Елена Владимировна. И действительно, прошло совсем немного времени, когда Лидия Петровна, забыв про «сообщение», и ела, и говорила тосты. О книге. О театре. О подруге. Неожиданно и снова громко, среди застолья: «Леночка, больше не пейте!» Снова не удивилась только Леночка. Незабываемый парный конферанс весь вечер. Больше они не встречались. Лидии Петровны скоро не стало.

В этом театре почти у всех актрис акимовского поколения между собою были только им дозволенные ласкательные обращения. Ирина Петровна Зарубина — Ириша, Елизавета Александровна Уварова — Лизочек, Калерия Григорьевна Землеглядова — Ляля, Лидия Петровна Сухаревская — Лидуша (или Лилюша), Тамара Вячеславовна Сезеневская — Тамася, Елена Владимировна Юнгер — Леночка... Другая жизнь.

Из москвичей Елена Владимировна любила Ефремова. Расспрашивала про него подробно.

— Я его чувствую, понимаете? Вы ему это передайте, обязательно. И еще привет.

В спектакле по письмам жены Достоевского «Я была счастлива, счастлива, счастлива...» в радиозаписи был голос Олега Николаевича.

— У меня чувство, что я с ним играю.

Очень радовалась, что я перешел во МХАТ. Именно из-за того, что там был

Ефремов. Знакомы лично они не были. Каждый раз я передавал ее приветы Олегу Николаевичу, чуть-чуть что-то прибавляя от себя, рассказывая о Елене Владимировне. Он знал по кино многих артистов акимовского театра, хотя его спектаклей почти не видел. Приветствие в честь юбилея актрисы он подписал: «Ваш Олег Ефремов и мхатовцы».

— Вы к Ефремову заходите почаще, ему это нужно.

— Как это, Елена Владимировна, я буду заходить почаще. Просто так?

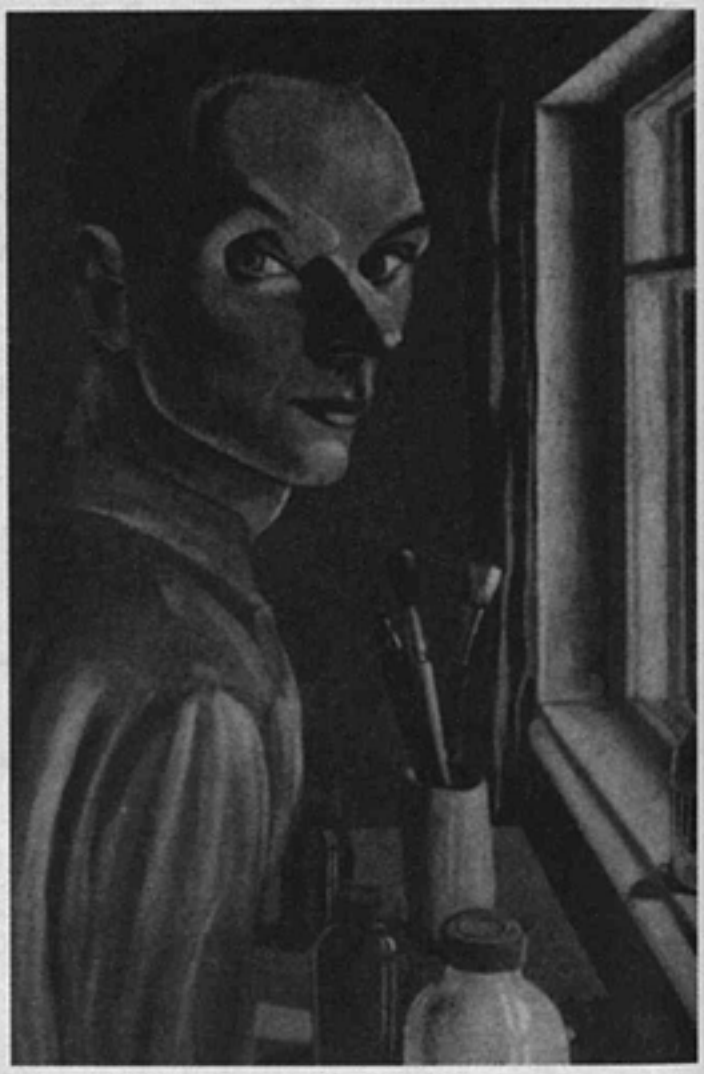
— Просто так.

Я почти всегда, до подробностей, следовал ее совету и никогда не ошибался. Вернее, не ошибалась она... Но «просто так заходить» к Ефремову мне не хотелось, не выходило это «просто так». Только теперь, когда не стало Олега Николаевича, я понял: а ведь она была и здесь права — именно «просто так» и «почаще», особенно в последние месяцы, когда кроме репетиций, театра, болезни не оставалось ничего. После репетиций мы уходили. Сразу. Он включал телевизор и оставался один.

В последний раз все уже стояли в дверях.

— Ну, может быть, есть какие-то вопросы?

Вопросов не было, и никто не знал, что больше мы его не увидим...



Автопортрет Николая Акимова

Мне рассказывал Григорий Борисович Луцкий, бывший артист оркестра театра Комедии, истории из жизни театра. Немолодой человек расцветал, оживлялся по-юношески. Несколько десятилетий проработав в симфоническом оркестре Ленинградской филармонии под руководством Мравинского, а теперь Темирканова, он объехал весь мир. Но о театре Комедии говорил как о самом главном месте работы в своей жизни. Как будто больше ничего не было. О Елене Владимировне особенно, отдельно, с придыханием. Вот одна из многих историй тех лет: «Был капустник в доме писателей. Меня, молодого артиста оркестра, попросили проводить Елену Владимировну домой. Нужно было перейти Марсово поле, мост, не так далеко. Идем. У меня в руках, после капустника, барабан и две палочки. Белая ночь. Марсово поле. Цветут пионы. Вдруг Елена Владимировна: «Гришенька, сорвите для меня букет пионов». Я: «Елена Владимировна, да как же? Что вы? Милиция... Вечный огонь... Марсово...»

— Сорвите для меня букет пионов.

Отдал я ей подержать барабан и палочки и пополз к кустам. Нарвал, ползу обратно. И вот в этот самый момент она стала сильно барабанить. Милиция как из-под земли!.. «Кто? Что? Пройдемте!» Елена Владимировна: «Этот букет для меня, товарищ милиционер». Я уже не помню, как и куда исчез товарищ милиционер.

Репетируем с Ефремовым «Сирано». Тяжелые репетиции. Он устает. Повисают немыслимые паузы. Мы не знаем, как себя вести в эти долгие минуты. Стараемся как-то заполнить тишину. Заболтать. Рассмешить. Рассказываю эту историю с барабаном.

— Так вот это Роксана! — говорит Ефремов оживленно.

Я не успел рассказать Елене Владимировне, что Роксана — это она... В последнем письме она написала: «Ефремову привет не передавайте. Ему это будет неприятно». Больше ничего. Елена Владимировна знала, что он болен. И, как всегда, знала еще что-то не понятное мне. А он совсем незадолго до смерти, что-

то слушая или вспоминая об Акимове, совсем вдруг по-детски: «А мне его жена, Юнгер, всегда приветы передает!!!»

— Пишите, пишите, Витюша.

— Да как это, писать? Я ведь совсем не знаю, как это делается.

— Просто. Просто пишите, что думаете, что вспоминаете. Пишите о мелочах.

Прочитал я Елене Владимировне по телефону свою статью о ней. Она благодарит, взволнованна. И вдруг в конце: Там у вас фраза: «Зимой в углу гримуборной всегда стояло дерево белой сирени». Замените «всегда» на «иногда». Это существенная разница. В театре нет гримуборных. Есть только уборные — комнаты, где одеваются артисты. Есть еще туалеты, есть гримерные, буфеты, костюмерные и т.д. А «гримуборные» не говорите никогда, это неграмотно».

— Юрьева я не очень любила в театре.

— А «Маскарад»?

Портрет жены — Елены Юнгер, написанный Николаем Акимовым

— Не верьте. Ходил по сцене буфет. Больше ничего. Мейерхольда видела долго один раз. Восстанавливал «Маскарад». Я Маской бегала. Сидит он, рядом Райх; вдруг Зинаида Николаевна резко идет к выходу.

«Зинаида! Куда?!» Так же резко ее ответ: «В сортир».

Очень любила угощать, кормить. Почти всегда, когда договаривались о встрече, спрашивала: «У вас будет время? Или, как всегда, бегом? Мы сможем только выпить или сможем «надраться»?

— Елена Владимировна, вот про вас столько рассказов, легенд самых разных. Правда все это?

— Я всего не помню, но очень может быть.

— В детстве для меня самым таинственным и любимым было Рождество. Я ждала этот праздник. Теперь я жду смерти, как тот детский праздник. Из моего круга никого не осталось, а тайна осталась только одна: смерть. Мне интересно. Нравится.

На гастролях она в первый же день отправлялась в магазины. Из Ташкента мы везли неимоверное количество пиал, казанов для плова, подушки. Все покупалось в огромных количествах. В день первого спектакля за кулисами Елена Владимировна требовательно узнавала: «Где? Какие? Цвет? Далеко ли рынок? Кто еще купил? Никому не говорите!» Я часто вспоминал потом эти гастрольные поездки с нею, походы в магазины, на рынки, в комиссионки. Как общие черты артистов всего мира.

Во МХАТе итальянцы играли последний спектакль Стрелера. Играли несколько дней подряд. Стрелер не приехал. Волновались. Перед каждым спектаклем долгий тренинг. Уставали. И каждый вечер, рассказывала потом наша дежурная по этажу Валерия Васильевна, показывали что-то друг другу, радовались, как трофеям, и говорили про покупки. *«Про какие про покупки?» «Про такие про покупки. Про покупки, про покупки, про покупочки мои»...*

Последнее Рождество. Как всегда, на кухне. Кухня большая, с громадным дере-

вянным столом без скатерти, накрытым «как до катастрофы». Крошечные слоеные петербургские пирожки, индейка с черносливом, огромный окорок из Финляндии, бесконечное количество салатов и салатиков, селедка, белорыбица, краснорыбица. Фирменные домашние водки с особыми семейными названиями: «уха», на зверобое, на травах, просто водка. Грузинские вина. Моченая брусника. Грибы (разные). Не описать. Елена Владимировна только что отыграла «Три высокие женщины». Счастливая, необыкновенно элегантная и просто красавица, в каком-то немыслимом стеганом шелковом жакете с застежками, складками, карманами... То ли Версаче, то ли Валентино.

— Елена Владимировна, что это за роскошь?

— А, это? Сонечка, наша костюмерша. Она старше меня, но шьет мне только она.

В самом конце вечера вдруг Елена Владимировна попросила сделать для нее большой бутерброд из белого хлеба с маслом и ветчиной. «Вот угадайте, почему? Много ветчины — это несбыточная детская мечта».

Незадолго до ее смерти в Петербурге вручали премию «Золотой софит» — «За честь и достоинство в профессии». На александринскую сцену вышла Елена Владимировна Юнгер. На сцену, где она начинала в студии Юрьева, выходила в мейерхольдовском «Маскараде» Маской, получала свои первые цветы в «шелковой» бумаге. Трехъярусный театр полон. Все встали. Только одно слово сказала актриса: «Спасибо». В тот вечер на ней было сшитое для этого торжества платье из бутылочной зелени тафты — в пол.

— Что? Платье? Сонечка, наша костюмерша. Спасибо ей.

Я никогда не понимал ее возраста. Казалось, что она не меняется. Всегда, как гордая птица. Сейчас трудно представить, как почти в девяносто лет она играла центральные роли.

Смена на радио почти шесть часов. Записали весь спектакль. Роль, которую она не играла больше пятнадцати лет, помнила до мелочей, до вздохов, пауз. Шесть часов она просидела у микрофона. Такой я ее не видел никогда. Куталась в шаль. Усталая. Маленькая. Тихая. Ей нужно было по губам партнера понять реплики, учесть законы радио и все успеть... Кончалась жизнь, и радио фиксировало ее особенный петербургский голос, исчезнувшую манеру говорить — емко, по-русски широко. Несколько телефильмов об Эрмитаже, Павловске, Русском музее озвучены этим редкой красоты и культуры голосом. В театральных школах один из самых трудных элементов профессии — «видения».

Эти телевизионные фильмы полны «видений» — самых подлинных. Да и не могло быть иначе. Елена Владимировна все это видела, знала, «все это было, было, было» в ее жизни.

Телеграмму: «Умерла Елена Владимировна Юнгер» — я получил в Плесе, в Доме творчества. Дежурная, которая отдала мне телеграмму, спросила: «Кто это?» Я рассказал.

— А, так она из настоящих артистов, не из теперешних...

ЯНА ЧУРИКОВА:

«Я могу и со столбом телеграфным общаться, если надо...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Яна Чурикова

«Вы об этом только думаете, — заявляет MTV, рассуждая об однополой любви или о суицидальном психозе, — а мы об этом уже говорим». Откровенность как знак времени и как сигнал к доверию: «Ничего не бойтесь, мы с вами».

Первое на MTV[1] ток-шоу «12 злобных зрителей» идет в воскресенье вечером. Время расслабиться и успокоиться. Жизнь в студии особая, она происходит только там и нигде больше, у нее свой микроклимат, своя история, свой сленговый язык. Но именно эта жизнь истинная. По крайней мере, так декларируют ее (осторожно, не в лоб) Я.Чурикова и продюсер программы П.Шекшеев.

Студия, обложенная подушками, — мягкая антитеза фирменной программе Троицкого «Кафе Обломов». Вместо вальяжного и остроумного интеллектуала Артемия Кивовича — оптимистичная до идиотизма, яркая и умная Яна Чурикова.

Нарочитый идиотизм MTV жирной демаркационной линией отгорожен от буржуазности респектабельного НТВ. И то и другое проникло на телеэкран из современной российской жизни. Но если буржуазность несет с собой снобизм, отрицание и как итог — тревожное состояние у склонных к депрессиям слоев населения, то красочный идиотизм — в дозированном виде, конечно, — действует как легкий транквилизатор. Можно включить ток-шоу Чуриковой,

[1] Об MTV см. также: «Искусство кино», 1999, № 7.

будучи в наисквернейшем состоянии духа, и быстро уйти от унылой «копоти» в мозгах.

Яна Чурикова и ее двенадцать «злобных» зрителей — это полный релаксейшн. При условии, что перед телевизором не сноб и не коммунист.

И нет ни Бодлера, ни «Афиши», ни Интернета. Есть Чурикова, которая информирует, орет, поет, дергает своих зрителей за различные части тела, смеется и совершенно просто говорит о том, что для респектабельных ladies & господ табуировано ханжеской моралью. В Чуриковой — шум безумия, которое всегда манит и отталкивает. Она творит свою атмосферу странного кружка любителей клипов во вновь отстроенном Дворце пионеров. И это не курсы кройки и шитья, не бухучет и не нудное банковское дело...

Построенное в России MTV аутентично своему времени, времени короткометражной культуры. Клип — ее апогей, идеальный шар, вмещающий в себя «дурку» и культурный бэк граунд всех предшествующих полнометражных стилей, чумовые эффекты и «чумку» исторической сумятицы конца второго тысячелетия. Русское MTV — это глюкогенный праздник свободы. Вечный музыкальный хэппи энд!!!

В MTV-шном пространстве живут странные, гадкие люди, с понтами, с дрэдами[2], со своим резким, почти матерным сленгом, который хочется слушать, как слушают авангардные звуки тонкие ценители высокого...

А теперь несколько слов о госпоже Чуриковой, без которой трудно представить себе сегодняшнее поколение ви-джеев MTV.

Родилась Яна Алексеевна сравнительно недавно, в 1978 году. Лет до двенадцати маленькая Яна мечтала о карьере палеонтолога, который трудится денно и нощно вдали от дома. Она бредила разъездами, мечтала, как будет вгрызаться в грунт земли и копать, копать... И уже тогда в Яне просыпалась мухинская девушка. Сильная, красивая, любящая песни, шутки и трудодни.

Позже над лопатой и трупными останками возобладали иные прекрасные черты. Ей захотелось пойти по пути Монсеррат Кабалье. Согласитесь, мухинская эстетика помутнела от соприкосновения с классическим оперным искусством. Руки в мозолях сменились в юном воображении Чуриковой холеными пухлыми пальчиками, и Яна серьезно занялась вокалом.

Однако ей слишком много и сразу было интересно. И биология, и зоология, и Крайний Север, и... Поэтому она решила «не работать оперной певицей». Да и правильно, что за работа такая? Яна поняла: и Крайний Север, и раскопки, и физика, и политика, и зоология, и вообще все есть только в журналистике. И стала Яна Чурикова посещать Школу юного журналиста, писать в газету «Глагол» (альтернативная «Пионерская правда», но без пионерии), что тоже сильно повлияло на мухинско-монсерраткабальеровский имидж ви-джея Чуриковой: пионервожатая со слухом, с поставленным голосом, с отличной памятью и прекрасной эрудицией, но без пионерии.

Первый гонорар Яна потратила на «Сникерсы», что она сделала со вторым, я так и не узнала. Потому что история стремительно перескочила на журфак. А там все было гораздо серьезнее.

Забегая вперед, скажу, что петь Яна не бросила, хотя считает, что у тех, кто поет, не все в порядке с головой. Именно поэтому она (видимо, напоминая, что голова у нее есть) ходит по коридорам MTV и поет что есть мочи.

После журфака Чурикова оказалась в программе «Времечко», ведь то, что можно выразить только голосом (петь, значит) или словом, — ноль в сравнении с тем, что можно выразить одной аудиовизуальной секундой. Но сотворенное аудиовизуальное «полотно» в эфир не пускал Л.Новоженов. Все, что делала Чурикова, он называл: «Детский сад и пионерия». В его словах была своя сермяжная правда. Потому что утонченную пионерскую стилистику Чуриковой респектабельный Новоженов оценить был не в состоянии. Он приказал Чуриковой взрослеть. И она тянулась, ширилась и басила как могла. Но все, заметьте, от души. Избавлялась от детских ноток в голосе, от правильности, от очочков, иными словами, от себя. За три месяца Новоженов извратил-таки юное существо до нужных параметров,

---

[2] Дрэды — косички, молодежная прическа.

и так это ему понравилось, что на радостях он выпустил ее первый сюжет. Яночка хорошо поставленным и изрядно повзрослевшим языком гнала дедушкам и бабушкам самую что ни на есть наивзрослейшую «дурку». Как, впрочем, и ее коллеги «монстры репортажа» — Т.Островский, Э.Петров...

Вскоре Новоженов покинул ATV, рядом с «Времечком» появилось «Сегодняшко»... Чурикова почувствовала фальшь и неловкую двойственность и сделала realy вывод, то есть вполне взрослый шаг — она ушла на BIZ-TB, которое вскоре превратилось в MTV. Подробности опустим, кроме того что Чурикова стала получать другие деньги. О «Сникерсах» она уже не вспоминала.

Елена Кутловская. Ток-шоу «12 злобных зрителей» — это лекало[3]?

Яна Чурикова. Только отчасти. Идея принадлежит американцам, но у нас другой менталитет, другая манера вести себя на телевидении (я имею в виду студийных персонажей, не ведущих, а людей, приглашенных в студию). Мы с подачи Зосимова адаптировали идею программы для России — от кастинга и рубрикации до манеры поведения «злобных зрителей». Я поначалу вообще не могла понять, как мне позиционировать себя, что мне от этих двенадцати нужно, кроме того чтобы они рассказывали об увиденных клипах. Они же все сумбурные, все кричат или, наоборот, зажимаются и молчат. Месяца три мы без эфира снимали на камеру. В итоге выстроилось некое видение того, что должно происходить в студии. Прижилось замечательное слово «отстой» и превратилось в название рубрики, где выбирается худший клип. На мой взгляд, ничего емче этого слова в молодежном языке пока не существует.

Е.Кутловская. Как вы общаетесь с теми, кто на пять-шесть лет моложе вас? Комплексуете? Заигрываете с ними?

Я.Чурикова. Вообще-то, дети меня любят.

Е.Кутловская. Как пионервожатую в лагере?

Я.Чурикова. Я как учительница младших классов, иногда завуч.

Е.Кутловская. Почему в студию не допускаются ребята моложе четырнадцати лет?

Я.Чурикова (*ну чисто завуч*). Они еще недостаточно социализировались и не всегда могут вербализировать то, что приходит им в голову. Мысль, изреченная ими, процентов на сто есть ложь.

Е.Кутловская. Вы должны заставить «зрителей» принять то или иное решение?

Я.Чурикова. Я никому ничего не должна. Мы не берем деньги за прокрутку клипов. Лоббирование в моей программе исключается. Упаси бог опуститься до черного пиара в пользу собственных аудиовизуальных интересов. Есть и еще некоторые ограничения. Мы не обсуждаем алкоголь, наркотики, расизм. А если обсуждаем, то лишь с целью намекнуть, как нехорошо пить, курить, колоться и говорить «ниггер» или «грязный араб». Терпимость ко всяким меньшинствам! А впрочем — анархия!!!

Е.Кутловская. Итак, вы выстроили свой имидж пионервожатой...

Я.Чурикова. Ужас! Я, скорее, бойскаутская вожатая.

Е.Кутловская. Когда вы, завуч или пионервожатая, начинаете играть в крутизну — например, оголяете перед камерой бюст, — возникает стилистический зазор между имиджем и поведением. Хотя я знаю юношей, которых экстравагантные пионервожатые возбуждают. Вы, как бы провокационно балансируете между брутальностью, аскетизмом и его мгновенным вульгарно сексуальным опровержением. Что, на мой взгляд, актуально как в среде интеллектуалов, так и у производителей порно.

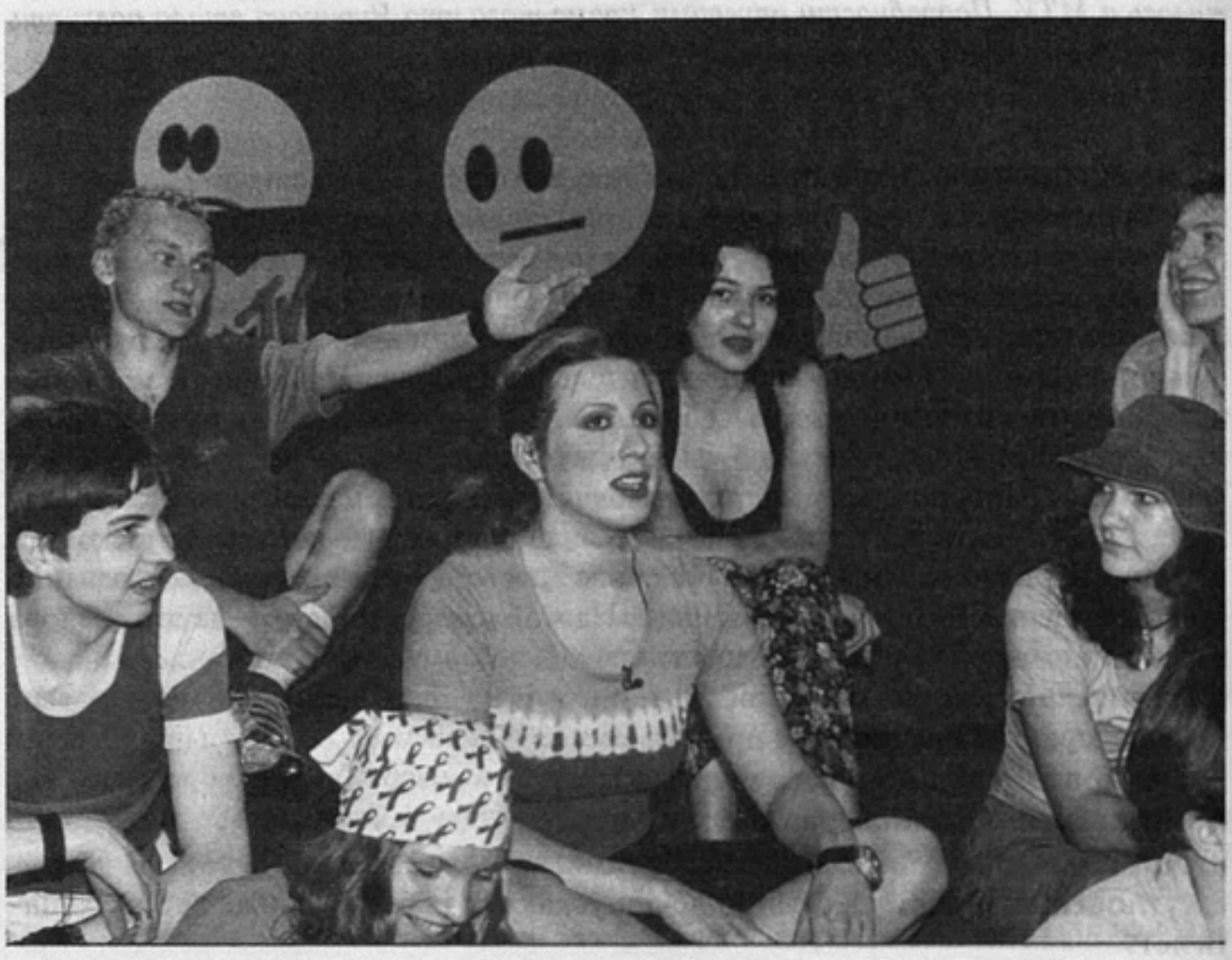
Я.Чурикова. Мое эго в эфире строится из парадоксов поведения. Наверное, такова моя органика. А ведущий MTV не имеет права быть чересчур искусственным человеком. Может быть, так я себя утешаю?

Что касается поднятия майки... У меня тогда был очень красивый пресс. Почему бы не похвастаться? Честно говоря, я вообще люблю «на слабо» разводить. Присущая всем пионервожатым тяга, как вы уже догадались. Развести «на

[3] Лекало — клип или телевизионная программа, слизанная с западного образца.

слабо» — подтолкнуть человека, чтобы он сделал перед объективом что-то абсолютно не свойственное ему в жизни. Чтобы человек творил экшн!

Но я структурирую каждую передачу так, чтобы не давить на мнение «зрителей». Мои двенадцать человек — это не просто неорганизованная толпа. Это толпа «апостолов» на неделю. Детишки — так ласково, по-пионервожатски я их называю — народ сложный. Но они мой отряд, моя «звездочка». И в MTV-шной



Яна Чурикова в программе «12 злобных зрителей»

студии они бродят, как в чашке с петри[4]. А я пытаюсь в эти минуты высококачественного брожения разводить или сталкивать их.

Е.Кутловская. И вам нравится роль стрелочницы?

Я.Чурикова. Вполне! Но дети выматывают, хотя я очень быстро восстанавливаюсь, к счастью...

Е.Кутловская. Почему вы не останавливаете детей, когда они начинают лупить друг друга и выяснять отношения?

Я.Чурикова. Таковы особенности нашего шоу — пение в студии, драки подушками, легкий стриптиз, швыряние тортами в юные фэйсы «апостолов»... Самый обычный молодежный экшн. Да, экшна больше, интеллекта меньше, но, согласитесь, тех, кто может сказать что-то серьезное и осмысленное, в обществе изначально не много. Не много их и в программе. В итоге, кстати, эрудированный «зритель» выгодно отличается от всех прочих.

Е.Кутловская. С вами работает имиджмейкер?

Я.Чурикова. Нет. У нас тот случай, когда имидж идет от внутреннего содержания. Нам никто ничего не навязывает. Ви-джеи созревают сами по себе, не пользуясь советами стилистов.

Е.Кутловская. Насколько я знаю, вы еще продюсер и автор программ «Музыкальное чтиво» и «Декодер». Прежде чем говорить об этих программах, скажите, каковы ваши предпочтения в видеокультуре?

Я.Чурикова. Как только появились традиции минимализма, возврат к хоум-видео, я их восторженно приветствовала.

Е.Кутловская. Хлопали в ладоши, кричали «браво», стучали ножками об пол?

Я.Чурикова. Да. Когда снято одним планом, это супер! *(И, действительно, ножкой притопнула.)* Да еще VHS-ное «зерно», которое придавало минимализму

[4] Петри — набор химических реактивов для лабораторных анализов.

статус высокого искусства. Но как только такая нарочитая безыскусность стала пропуском в клан «продвинутых», моя горячая любовь перекинулась на дорогие постановочные клипы. Я предпочитаю то, что выбивается из колеи, но в профессии приходится мириться и с хитами.

Меня буквально разносит на две части, потому что дома я не пионервожатая, размахивающая руками, а девочка, читающая книжки...

Е.Кутловская. ...которая, сгорая от тайной ненависти даже к бойскаутским вожатым, подкладывает им канцелярские кнопки под задницу?

Я.Чурикова. Главное, я знаю, как это сделать незаметно. Но я знаю и то, как сделать хит. Хотя культура в хитовом качестве меня переутомляет. Хит не вечен, и мне скучна его одномоментность.

Е.Кутловская. Но в жизни все сиюминутно, кратко и конечно — от любви до удовольствия пройтись по улице в качественном прикиде. Более того, конец тысячелетия продемонстрировал нам, что незыблемых ценностей и идеалов в культуре нет. Есть лишь наше стремление к ним. И на фоне всего этого хит выглядит наиболее значимой и наиболее вечной категорией. Что такое хит? Это то, что способно громко заявить о себе. Все, что звучит тихо, тихо и уходит. Незаметность, по-моему, сродни отсутствию жизни. Самая большая трагедия сегодня — это человек, который не в состоянии себя громко презентовать социуму. Хит — барометр презентабельных качеств данного отрезка времени. Хит, безусловно, ротация, давление на психику аудитории. Но разве в жизни не самое важное — уметь навязываться? В друзья, в соавторы, в коллеги, в любовники... Навязаться — *это дать увидеть себя*. Разве это не хитовость?

Я.Чурикова. Не согласна. Хит не вечен. Но вечен процесс делания хита.

Е.Кутловская. В чем идея «Чтива» и «Декодера» — сарказм, прикол, информация о клипе или пересказ его содержания?

Я.Чурикова. Есть музыка. Есть клип. А есть сумасшедшая Яна Чурикова, которая смотрит клип, а на стене ее кабинета висит афиша фильма Федерико Феллини «Амаркорд». Афиша, фильм да и сам великий режиссер к клипу никакого отношения не имеют, но текст идет о Феллини. И неплохо ложится! Потому что клип — это такой культурный феномен, о котором может размышлять среднестатистический зритель и даже рефлексировать по поводу визуального ряда ролика. Клип легко воспринимается и быстро надоедает. Ко мне попадают уже мертвые хиты, и я пытаюсь оживить их трупы.

Е.Кутловская. Да вы истинная Мэри Шелли?

Я.Чурикова. Да, и Мэри Шелли в том числе. Потому что информация, которую я привношу в клип, помогает ему выжить в массовой культуре.

Е.Кутловская. А почему бы MTV не запустить в «Чтиво» отвратительную девочку с отвратительным голосом в стиле Бивиса и Баттхеда. Она бы бегала вдоль кадра, создавая дополнительную картинку, и произносила бы скрипучим голосом ваши мэришеллиевские тексты?

Я.Чурикова. Фишка «Музыкального чтива» в том, что там отсутствует какая-либо персонифицированность, текст свободен от личности ведущего.

Е.Кутловская. И чем это особенно хорошо?

Я.Чурикова. Тем, что информация подается в чистом виде. Ее никто не говорит и не мешает ее чисто буквенному восприятию. Буквенность же слегка отстраняет мою информацию от аудиовизуальной картинки, придавая клипу-франкенштейну стиль информационного «сюра». Ведь помимо рассказа о режиссере клипа, об исполнителях песни, о съемках мы пускаем текст о жизни на Марсе, о том, какое там давление и состав грунта. На Западе подобная фишка не прошла бы. А наш народ очень хорошо воспринимает такой здоровый энциклопедизм... Когда смешно и к месту.

Е.Кутловская. Как вы относитесь к молодежному сленгу?

Я.Чурикова. Сленг — часть молодежной субкультуры. Сленговые обороты очень емкие. Однако, я повторюсь, «отстой» — хитовое выражение, а сленг — процесс производства этого хита. Слово мне уже надоело. А вот процесс — как всякий акт творчества — я люблю.

Е.Кутловская. И что у вас нынче на острие процесса?

Я.Чурикова. Грядет слово «гадня».

Е.Кутловская. Не слово, а песня! Родная и знакомая. Однако у меня к вам серьезный вопрос. Как вы думаете, почему в последнее время многие известные люди далеко не преклонного возраста предпочитают, чтобы их называли по имени и отчеству. Игорь Иванович (а не Гарик) Сукачев, Иван Иванович (а не просто Иван) Демидов, Сергей Васильевич Челобанов, Жанна Хасановна Агузарова, ваш MTV-шный Александр Анатольевич?

Я.Чурикова. Столь широкое распространение отчество имеет, как известно, только у русских. У нас оно синоним взрослости. Отчество позиционирует человека на более высокую ступень существования среди окружающих. Я так до недавнего времени воспринимала мужские рукопожатия. Когда мужчины приходят в какое-то общество, они сразу же друг с другом «ручкаются». Женщины из этого круга выключены, отстранены по этикету. Я даже видела в нарочито крепком рукопожатии признаки болезни: показать всем, что «мы настоящие мужчины». «Здравствуй, друг, я протягиваю тебе свои пертосы[5], а ты мне свои. Мы очертили круг, в который, может быть, кто-то не допущен». Я не сторонница подобного самоутверждения.

Е.Кутловская. А как самоутверждаетесь вы?

Я.Чурикова. Мне это ни к чему. Я достаточно коммуникабельна. Я могу и со столбом телеграфным общаться, если надо будет... В информационном обществе нельзя быть некоммуникабельным. Иначе ты «не в прогрессе». Тебя нет. К сожалению или к счастью, это обратная сторона масскульта. Наш канал и эту аксиому тоже пытается на подсознательном уровне внушить тинэйджеру.

Е.Кутловская. Романтики утверждали, что истинный талант растрачивается в быту, в чрезмерной болтливости, в суете компаний... Тусовка не измельчает параметры вашей творческой личности?

Я.Чурикова. Романтики не знали, что появится Уорхол со своей теорией поп-арта и провозгласит даже самые попсовые вещи явлением искусства, сделает бытовые предметы потребления натурщиками Высокой Культуры!

Е.Кутловская. Однако сверхкоммуникативность в любом случае поглощает эго.

Я.Чурикова. В современном процессе общения происходит активный информационно-энергетический обмен между людьми.

Меня, например, он подпитывает. Когда я общаюсь в MTV-шном эфире, я понимаю, что я человек XXI века и сугубо индивидуалистический подход к позиционированию в кадре, да и просто в жизни, мне мешает. Но у меня есть культурный бэкграунд, память о предыдущих столетиях. Я несу все это внутри себя и, когда хочу, легко меняю одно поле культурного существования на другое. Например, могу заняться эпистолярным творчеством или уединиться с Новалисом...

Е.Кутловская. Итак, основной набор качеств ви-джеев MTV — суперкоммуникабельность?

Я.Чурикова. Вам хочется, к примеру, просто подойти к Митковой и за ручку с ней поздороваться? Она, как и все «взрослые» ведущие, дистанцирует себя от зрителя. Потому что они работают на *телевидении*, они *там*, *по ту сторону* экрана.

Е.Кутловская. Вы говорите так, будто работаете на детском телеканале.

Я.Чурикова. Произнося слово «взрослое», я имею в виду пафос отношения к себе. У MTV нет подобной пафосности. Иначе нас не воспримут даже двадцатипятилетние... Мы не должны быть слишком далеки от своего зрителя, не должны вызывать у него чувство звездной недоступности.

Е.Кутловская. Когда в программе «Декодер» на фоне клипа группы Eagles с их бесконечным «Отелем «Калифорния» появляется надпись «ВИА «Орлы», я удивляюсь, откуда вы знаете о советских ВИА, как запомнили эту эстрадную аббревиатуру? Вы же, практически, не жили в СССР.

Я.Чурикова. Отчего же? Я помню все похороны генсеков. Я люблю узнавать, что было до меня, но легко планирую и то, что будет после...

Е.Кутловская. И что же будет после?..

Я.Чурикова. Произойдут еще большие сдвиги в сторону глобальной информа-

---

[5] Пертосы — пальцы.

тизации. В скором времени Интернет «обнулит» все иные способы коммуникации. Я вполне понимаю, как страшно, если в этом информационном потоке человек потонет. Но, мне кажется, у личности выработается иммунитет к процессу поглощения излишней информации и старое доброе фрейдовское «вытеснение» даст о себе знать в очередной раз.

Е.Кутловская. В случае резкого информационно-технологического наплыва образ, имидж окажутся битым стеклом. К примеру, ваш телеобраз будет растаскан и разворован сетевыми анонимами. Вы же обанкротитесь, вас не будет!

Я.Чурикова. Да я сама с удовольствием себя раздам.

Е.Кутловская. Неужели ваше тщеславие — важнейшая черта творческого успеха — позволит вам быть овцой-героиней Долли? Тотальное клонирование как итог технопрогресса вас устраивает?

Я.Чурикова. Я бы не стала навешивать ярлыки на социально-эволюционные процессы. На людей тем более.

Е.Кутловская. Ваш прогноз, человека, который знает, как делать хиты: что будет модно в молодежной культуре через пару лет?

Я.Чурикова. Давайте посмотрим на то, что не модно сегодня. Именно оно оч-ч-чень скоро будет модно вновь. Это, во-первых, живая гитарная музыка. Не ремикшированная. Культура ремикса скоро уйдет, потому что ремикс — изначально вторичное явление. Хотя его появление закономерно, он иллюстрирует нормальный культурный закон развития по спирали. Песня (фильм или идея), затем ремикс на эту песню (фильм или идею), затем ремикшированный ремикс и наконец заново спетая «живая» песня.

Из видеороликов будут востребованы женские клипы в стиле Софьи Мюллер. Помните ее ломовой клип на песню Blur группы Song2, где все горит и рушится? Этот постмодернистский эклектизм сейчас не моден, но грядет его возвращение в хитовые ряды. Актуализируется стилистика фотографов-клипмейкеров, таких как Ж.-Б.Мондино или Ля Шапель. Последний снял отличный клип для Moby. Он затерт минималистским экшном, но скоро зрители его реанимируют.

Сегодня в клипах нет ставки на сюжет, драматургию. Есть ставка на экшн, который ни к чему не привязан. Но скоро всех будет укачивать от подобного минимализма, как и от рэперских «раскладов» с пальцами в камеру и демонстрацией «окорочков» во всех ракурсах... Тотальное отсутствие идей и сюжетов долго не продержится. Я лично устала, оттого что невозможно испытать целостное и в меру художественное впечатление от видеоролика. Я жду диалектического повтора старого, но в совершенно новом качестве.

Е.Кутловская. А что вы думаете о кинокультуре большого формата?

Я.Чурикова. В моем ощущении, глобальная голливудизация и калифорнизация рано или поздно сойдет на нет. Фон Триер и Джармуш сегодня громко сигнализируют об этом... *(Неожиданно вскрикивает.)* Елы-палы, как мне не хочется облажаться, понимаете?

Е.Кутловская. Давайте я составлю вам компанию, на всякий случай. Думаю, что по поводу минимализма вы правы. Помните фильм Дерека Джармена «Синий»?

Я.Чурикова. Нет, к сожалению, я не видела...

Е.Кутловская. На протяжении всего фильма, который длится час двадцать минут, зритель видит абсолютно чистый экран голубого цвета, без единой картинки. На голубой фон наложен голос самого Джармена, рассказывающего о СПИДе, о голубой любви, о жизни...

Я.Чурикова. Какая чума!

Е.Кутловская. Этот своего рода «черный квадрат Малевича», на мой взгляд, был кодой культуры минимализма. Теперь ваша очередь.

Я.Чурикова. Мне кажется, что возможен возврат к «Андалузскому псу»... Это несколько алогично, но такой вариант как ошибка в историческом процессе более реален и более интересен сегодня, чем рациональное движение вперед. Я жду от культуры «Черный шар»...

«Голубой ангел», режиссер Джозеф фон Штернберг

И.МАНЦОВ

Белый танец

Нужно ясно определить это явление. Между мужчинами и женщинами нет теперь ничего общего ни в мысли, ни в способе ее выражения; они даже не умеют говорить друг с другом о том, что равно интересно для обоих. Они слишком разошлись. И если пойдет так и далее, то вскоре, невзирая на случайные столкновения, это будут уже не два пола, а два народа.

Жюль Мишле. «Женщина», 1859

1

Массовое общество породило массовую культуру. Массовая культура развеяла последние иллюзии относительно гендерного равноправия. Стало очевидно: мир описывается с мужской точки зрения. Мужчины-творцы, беззаветные художники и производители визуальных образов, проявив недюжинную ловкость, обнаружив хватку и цинизм, использовали женщин максимально возможным образом. Самые успешные отважились при этом на публичное изложение жизненного кредо. Положим, Хельмут Ньютон — мужчина ловкий, небескорыстный, но искренний: «В своем творчестве я насмехаюсь над массовой культурой, создавшей конвейер, призванный регулировать и направлять желание. Хотя мне трудно дистанцироваться от подобного стиля мышления в собственных фотографических фантазиях, где я в избытке нахожу черты манипулятивности и постановки, зато в реальной жизни я неустанно борюсь с этой зверской машиной: вот уже пятьдесят лет я живу с нормальной женщиной!»

Ничего, кроме восхищения! Ай да, Ньютон, ай да, что называется, сукин сын! Доверчивый обыватель интересуется ненормальными образами? Их есть у меня!! — как черт из табакерки возникает элитарный фотограф, травмируя потребительское сознание экзотическими красотками. Дескать, подавитесь этим несъедобным добром. Зато в отношении себя, любимого, применяется принцип реальности, который в результате совпадает с принципом удовольствия: все же прожить пятьдесят лет (и даже, заметим, пятьдесят месяцев) возможно только с «нормальной» женщиной. С глянцевым манекеном, у которого ноги растут из ушей, вместо нежной кожи — еще более нежные чулки, а вместо полагающихся по чину копытцев — туфли-шпильки, не получается даже переспать: слишком хрупкая, эфемерная, тающая в тумане вечно неудовлетворенного воображения конституция.

Агония проигравшей первую мировую войну имперской Германии ознаменовалась воистину блистательным культурным декадансом, едва ли не самой блистательной составляющей которого стал немецкий кинематограф 20-х. Манящая и, казалось бы, доступная певичка из кабаре воплотила собой неудовлетворенное желание человека толпы. В «Голубом ангеле» Марлен Дитрих сумми-

ровала наработки многочисленных предшественниц. Ее Лола становится смутным объектом желания для добропорядочного учителя Гнуса, ставшего явным прообразом тошнотворного буржуа из последней картины Луиса Бунюэля «Этот смутный объект желания».

«Голубой ангел» впервые показал, как, эмансипируясь, желание выходит из-под контроля потребителя-гедониста. Еще совсем недавно подобного рода сюжеты заканчивались унижением и гибелью романтической кокотки, которой с чувством глубокого удовлетворения попользовался состоятельный и могущественный мужчина. Поначалу кажется, что и учителю Гнусу ничто не помешает культурно развлечься, однако против всяких правил певичка оказывается сильнее, уничтожая мечтателя в моральном и физическом смыслах.

После второй мировой войны конфигурацию массового общества и массовой культуры дооформляют Соединенные Штаты. В разливанном море бессмысленной коммерции то и дело появляются незаурядные и проницательные киноленты, адекватно описывающие процесс культурной мутации. С интервалом в несколько лет выходят две эпохальные картины с утомительными названиями: «Джентльмены предпочитают блондинок» Хоуарда Хоукса и «Человек, который убил Либерти Вэланса» Джона Форда.

Форд едва ли не впервые нарушает традиционную стратегию вестерна, согласно которой сильный мужчина, победитель, получал в финале громкую славу и безупречную красотку. В данном случае подлинному герою, которого играет мужественный Джон Уэйн, приходится из соображений пресловутой общественной целесообразности (теперь бы сказали — политкорректности) скрывать собственную победу. Все лавры, включая славу национального героя Америки и прекрасную девушку, забирает никчемный законник, вчерашний выпускник юридического факультета, которого, впрочем, играет пожилой Джеймс Стюарт. Если в ситуации «Голубого ангела» мы еще могли списать неудачу учителя Гнуса на его мужскую несостоятельность, то здесь, у Форда, тотальное поражение героя Джона Уэйна предопределено новым общественным договором, регламентирующим распределение призового фонда между участниками сюжета. Джеймс Стюарт, чьи внешность и манеры Альфред Хичкок использовал в качестве эмблемы инфантильности, по существу, играет самозванца, не способного ни на разумный поступок, ни даже на трезвость мышления. Смысл его исторической победы в том, что на его стороне новый закон, новый мировой порядок, новая культурная инициатива. Мужская картина мира трещит по швам, но не потому, что заменяется на женскую, а потому, что на смену традиционно доминировавшему художнику-аристократу приходит че-

«Джентльмены предпочитают блондинок», режиссер Хоуард Хоукс

ловек толпы, чьи бескрылые потребительские, с позволения сказать, идеалы составляют отныне общественное подсознание.

Виртуозная работа Хоуарда Хоукса проясняет ситуацию. Хоукс впервые расщепляет «смутный объект», с тем чтобы рационализировать его и подвергнуть беспристрастному, почти научному анализу. Две сногсшибательные героини его картины, брюнетка и блондинка, олицетворяют, соответственно, ненасытную плотскую страсть и беззаветную любовь к роскоши и деньгам. «Если девушка думает о деньгах, которых у нее нет, — рассуждает героиня Мэрилин Монро Лорелея, — у нее не остается времени на счастье». Холодная блондинка, которой нет никакого дела до секса, — высшая стадия эмансипации желания. Брюнетка, бросающаяся на первого попавшегося самца, — все еще человек, но в блондинке Лорелее ничего «слишком человеческого» не осталось, она — чистый символ, стерильное желание. Мэрилин Монро, как ни странно это прозвучит, лишена телесного измерения. Стальные глаза декоративной красавицы выражают волю к обладанию, и только: «Обожаю находить новые места для бриллиантов!» Вот почему новые джентльмены, на деле плебеи, люди толпы, «предпочитают блондинок». «Ваша воля — закон, мадемуазель!» — воля к безграничной власти, которая присуща желанию в обличии Лорелеи, именно тогда, в 50-е годы, обретает легитимность, получает статус законной власти.

В этом смысле показательна сцена в суде, где красавицу мошенницу, а значит, и саму идею бесконтрольного желания собрались было подвергнуть жестокому наказанию. Но не тут-то было! Судебное заседание самым неожиданным образом превратилось в несанкционированные танцы-шманцы, в неуместный, казалось бы, мюзикл. Это значит, что на смену старому закону пришел новый: бесконтрольное желание, неумеренное потребление получили все права на обывателя. Конечно, соответствующие сцены из картины фон Триера «Танцующая во тьме» — аллюзия на правовой беспредел «Джентльменов». Датский постановщик чутко уловил и не спародировал, нет — довел до логического предела идеологию политкорректности, замешенную на эмансипированном, никому не подотчетном феномене потребления. Отныне всякое, даже неприятное дело, включая карательное судопроизводство и публичную казнь, должно сопровождаться беспечальными плясками, зажигательными частушками, улыбками, изъяснениями благодарности за оказанное внимание, даже если следствием этого внимания окажется удавка на вашей шее.

В контексте «Танцующей во тьме» совершенно издевательски звучало бы кредо Лорелеи. Попробуйте произнести ее ключевую реплику, имея в виду героиню фон Триера Сельму: «Если девушка думает о деньгах, которых у нее нет, у девушки не остается времени на счастье!»

Единственный персонаж Хоукса, пока что избежавший террора всемогущей красотки, зовется Стоффард Третий младший. Ему всего десять лет, но даже он уже на крючке. «В вас есть что-то притягательное», — бросает малыш блондинке-террористке. Таким образом, спасется лишь тот, чьи возможности не оставляют никакого шанса желаниям. Естественно, даже эту маленькую лазейку массовое общество поспешило проконтролировать и перекрыть.

2

Каким образом? Единственно возможным и очевидным — поженив брюнетку с блондинкой, доведя отчуждение субъекта и его желаний до предела. Желание, нарциссически замкнувшееся на себе, исчерпывающе описывается парой без ума влюбленных друг в друга лесбиянок.

Для иллюстрации выберем всего две картины подобного рода — «Связь», дебют американских братьев Вачовски, и «Страну глухих», отечественный продукт зрелого, как принято считать, мастера Валерия Тодоровского. Первая датирована 1996 годом и повествует о том, как две обольстительные лесбиянки порешили совместными усилиями украсть у итальянской мафии два миллиона долларов. Для этого Вайолет и Корки стравливают мафиози между собой, вводя доверчивых и туповатых мужиков с пистолетами в заблуждение. Временами мужики ведут себя не вполне так, как предполагали хитроумные жрицы однополой любви, и путают карты, но в конечном счете дело сделано, миллионы захвачены, мафиози перестреляли друг друга, а тот из них, кто по недоразумению

«Связь», режиссеры братья Вачовски

остался-таки в живых, не смеет даже подозревать красоток в коварстве, а напротив, заискивая, предлагает одной из героинь руку и сердце, впрочем, без всякой взаимности. «Связь» заканчивается жарким поцелуем любовниц, полной победой Вайолет и Корки над никчемными бандитами.

«После «Связи» у нас было полно предложений по поводу лесбийских триллеров!» — вспоминает ныне Ларри Вачовски. Что это значит? Западный мир повернулся лицом к маргинальному сексу? Не без этого, однако подобного объяснения явно недостаточно. Сами по себе экстремальная любовь и криминальная интрига — вполне традиционные составляющие голливудского боевика. Здесь же они соединяются самым недвусмысленным образом. Несомненно, Голливуд — это подсознание западной культуры. Среднестатистическое американское кино ненароком, но внятно проговаривает последнюю правду, ставит диагноз. До сего времени индустриальное общество худо-бедно контролировало собственные желания и, соответственно, процесс потребления. Теперь, однако, желание вырвалось из-под контроля. Самодостаточные, не нуждающиеся в мужчинах красавицы получают и деньги, и полную свободу, а прежние хозяева жизни, мужики-потребители, бездарно истребляют друг друга.

«Ну, ты же знаешь женщин, Чезаре!» — наставляет младшего товарища по мафии умудренный опытом старший. «Да, они заставляют нас делать глупые вещи!» — осведомленно отвечает Чезаре, по-английски Сезар, недавний любовник Вайолет, с которым та долгое время спала по необходимости, получая взамен деньги, украшения, наряды и безопасность. Нет, эти парни уже не знают своих женщин! Сезар делает пресловутые «глупые вещи», не замечая, что им манипулируют. Кто? Да его собственные желания, сама идея бесконтрольного потребления.

На роль активной лесбиянки Корки долгое время не удавалось найти актрису: звезды осторожничали. Какой-то кретин даже посоветовал братьям переписать сценарий, превратив Корки в мужчину. Но в таком случае рухнула бы сверхидея картины, которую авторы подсознательно ощущали.

Забавно проследить, какой изощренной мутации подвергается американский концепт при пересадке на инородную, российскую почву. «Страна глухих» представляется калькой с картины Вачовски. Стоит решительным движением отбросить частности, как останется все тот же архетип. Итак, все мужики — мафия, бандиты, козлы. Они мешают жить и радоваться двум очаровашкам, одну из которых зовут Рита, другую — Яя. Мужики хотели бы по старой привычке использовать девчонок при каждом удобном случае, но девчонки оказываются куда ловчее. Они стравливают мужиков, которые бессмысленно расстреливают

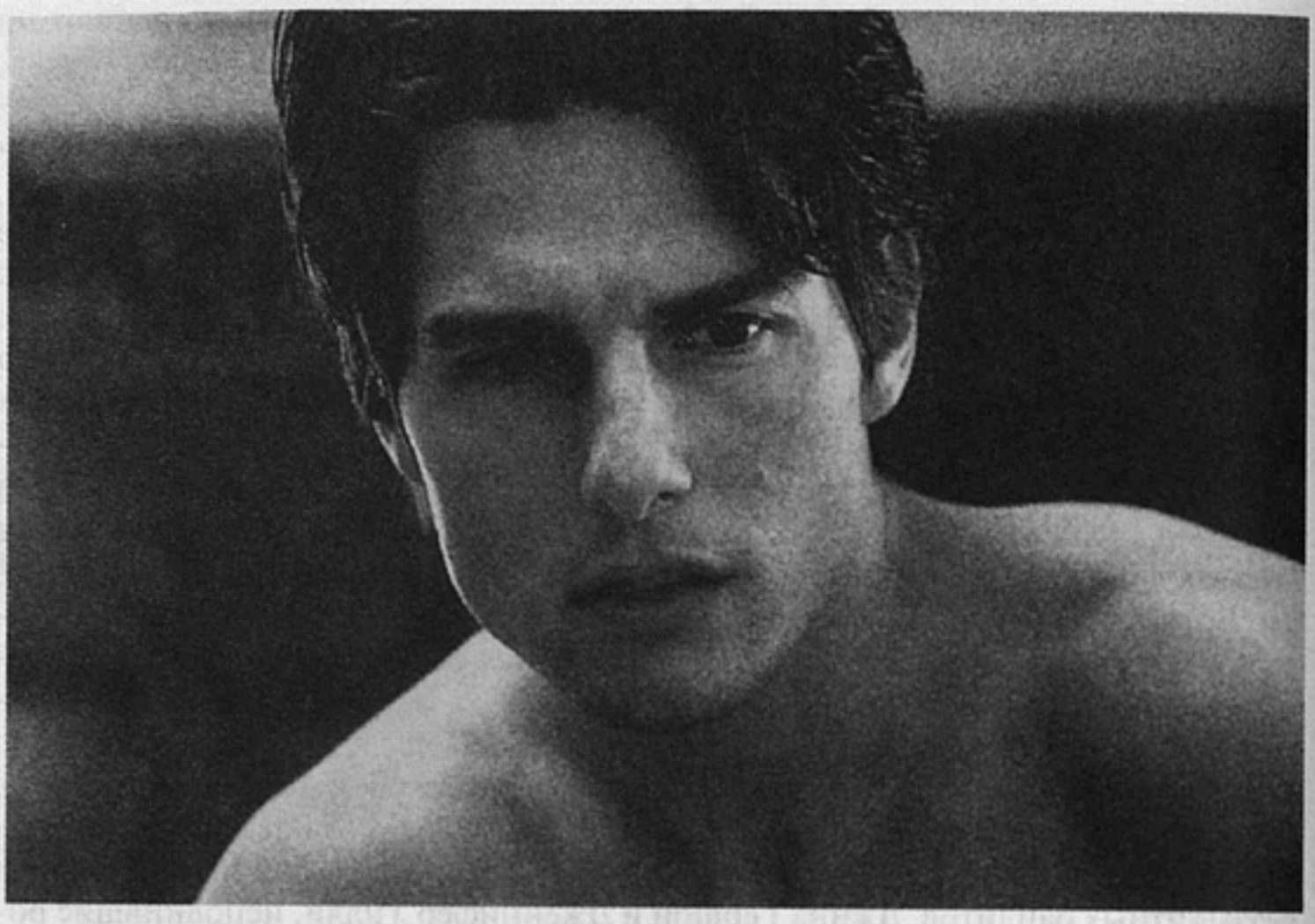
друг друга в кровавой разборке. Свободные и независимые девчата шагают по утренней, омытой росами и туманами Москве. Куда бы это? А в Страну глухих, где, как мечтается девушке Яе, «море, пальмы, белые горы, солнце, всегда тепло, там счастье, все добрые, улыбаются, думать про деньги не надо, деньги всегда есть!»

Как всегда, новые русские художники просчитались, некритически, один в один воспроизведя чужую идеологему, чужую драматургическую конструкцию. Американское общество потребления оформилось давно, всерьез и надолго; идеи эскапизма, бегства в мир иллюзий и отвлеченных фантазий стали плотью и кровью национальной культуры. Именно поэтому зритель с ходу считывает подтексты и социальную философию, располагающуюся на обочине увлекательного и, казалось бы, нейтрального, безобидно-занимательного сюжета. Но в России такой традиции, такой реальности не было и нет до сих пор, а наши новые художники, вроде Валерия Тодоровского, — все те же вчерашние пионеры. Вот почему брутальная лесбийская история оборачивается на нашей территории комическими куплетами, роковые, неприступные лесбиянки — пионерками, не достигшими половой зрелости, а порочная страсть превращается в неубедительное пропагандистское шоу «Пионерская зорька».

Героиням картины «Связь», поклонником которой, замечу, я не являюсь, не нужно педалировать тему желания, которое они возбуждают в мужчинах, тему власти, которой они подчиняют вроде бы всемогущих, а на деле нелепых и беззащитных бандитов. Джина Гершон и Дженнифер Тилли, исполнившие роли любовниц, настолько выразительны и сексапильны, что их реальные возможности не приходится «проговаривать ртом». Кастинг отличается образцовой точностью. Как и положено в кино, визуальном искусстве, мы с первых же кадров видим, что у такого Сезара нет никаких шансов в борьбе с такими крутыми девчатами. Даже если умом зритель не разделяет идеологию «Связи», по закону идентификации он все равно сопереживает рискующим лесбиянкам.

Не то — у Тодоровского. Причем дело, конечно, не в том, что российские женщины менее сексапильны или не столь стервозны, как американские. Думаю, на уровне биологии в мире сохраняется паритет. Но искусство не биология. Нельзя показать то, что не присуще российскому социальному устройству. Вот почему «Страну глухих» приходится смотреть ушами. Все, чего у нас нет, но с чем хочется повозиться Тодоровскому, выражается словами, без которых смысл происходящего был бы совершенно непонятен. «Тебе грозит опасность? Опасность от мужчин? Я ненавижу мужчин!» — эту небогатую идею Яя повторяет с пугающей регулярностью, примерно раз в десять минут. «Все мужчины

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский



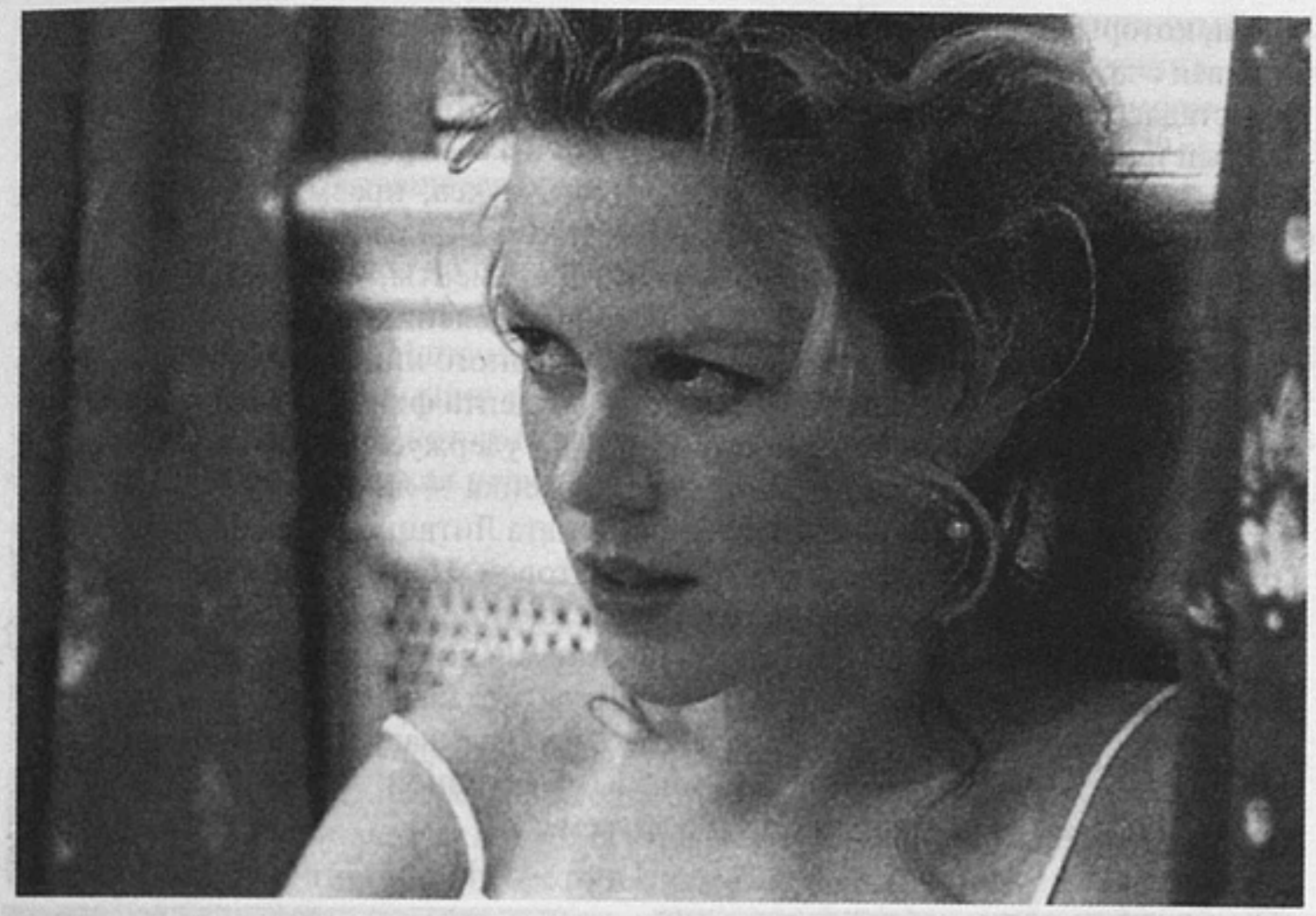
«Широко закрытые глаза», режиссер Стэнли Кубрик

сумасшедшие от тебя! — заклинает она не столько Риту, сколько зрителя, которому совсем не просто сойти с ума от анемичной куколки. — Плачут несчастные, стоят на коленях, а ты неприступная и гордая, никто пальцем не дотронется!» Но ведь эту ключевую для фильма идеологему следовало поместить внутри визуальной ткани, как у Вачовски, а не пробалтывать с пионерской непосредственностью.

Наши героини ведут себя словно несформировавшиеся девочки-подростки. «Как они смотрели, ты видела?! Они подойти не могли, они боялись! Они подумали, что мы с тобой лесбиянки!» Ну уж нет! Только сумасшедший может заподозрить Риту и Яю в порочной склонности. «Мы в интернате тоже спали с девчонками в одной кровати. Очень холодно было. Зимой, не как ты — летом!» — признается Яя подруге под большим секретом. Подумай, читатель, какие страсти-мордасти! В том-то и состоит неотчуждаемое достоинство пионерской дружбы: даже в одной кровати красногалстучная детвора не посмела бы распускать руки и языки, даже если очень холодно и одиноко.

«Так что, мы с тобой — ...?» — кокетливо восклицает Рита на ночном московском бульваре. «Какой ужас!!!» — еще более игриво отвечает ей без меры возбужденная Яя. «Успокойтесь, девчонки, никакие вы не лесбиянки», — убежденно восклицаю во время просмотра. И вообще не женщины. Более того, не люди. Вы фантомы, глиняные куклы, порождения смутного времени и воспаленного сознания новых русских художников, мастеров экрана, виртуозов пера. Вас нет! Как нет той социально-психологической реальности, которую неуклюже моделирует «Страна глухих», безосновательно оглядываясь на Голливуд. Нравится это Валерию Тодоровскому или нет, женщина еще не стала у нас квинтэссенцией желания, символом потребления, да и само потребление до сих пор не является в России повседневной реальностью, несмотря на то что наше население было поголовно инфицировано потребительским вирусом еще в застойные времена. И все же вирус не прижился, потому что потреблять в полунищей России особенно нечего, по большей части приходится выживать, что, впрочем, гораздо благороднее и даже аристократичнее. Разве не научил нас проницательный Хоуард Хоукс: спасется лишь тот, чьи возможности не оставляют желаниям никакого шанса.

Конечно, и у нас некоторые женщины не вполне лояльны к отдельно взятым мужчинам, но это еще не повод для безответственных обобщений. Думаю, скоро наши картины будут про настоящую, взрослую любовь. Без кровавых гендерных разборок. А Страну глухих и вправду следует учредить, отправляя туда кинематографистов, не умеющих расслышать голос своего времени.



«Широко закрытые глаза», режиссер Стэнли Кубрик

3

Тема собственноручного истребления слабых, безликих мужчин самодостаточными красавицами становится в последнее десятилетие едва ли не самой популярной у продвинутых кинематографистов. Почему-то признаком хорошего тона является следующий, весьма разрушительный, способ убийства: легким движением руки обеспечить свободный доступ газа из кухонной плиты в квартиру, выскользнуть неслышной тенью на улицу, а потом пронаблюдать яркую вспышку и нелепые конвульсии прежнего ненавистного любовника, приобнимая очаровательную любовницу. С легкой руки Ренаты Литвиновой этот способ худо-бедно реализован в незабываемой короткометражке Юрия Грымова «Мужские откровения». А ведь начиналось все с нелепой случайности: Мария Браун, героиня знаменитой картины Фасбиндера, также эмансипировавшаяся и достигшая значительного социального успеха, подрывалась в собственном роскошном доме вместе с любимым некогда мужем, неудачником из неудачников, по ее милости отсидевшим полжизни в исправительной колонии. Мария Браун — это недозрелое желание эпохи зарождения немецкого экономического чуда. Если бы экономические и социальные предпосылки культурной мутации окончательно сформировались, можно не сомневаться: открыв газ в полном рассудке, сознательной рукой, Мария хладнокровно выскользнула бы из особняка, предоставив мужу почетное право гореть в одиночку.

Кстати, уничтожение мужчин посредством кухонного газа представляется особо изощренной местью. В самом деле, женщина покидает ненавистное «рабочее место», на которое ее давно и, казалось бы, навсегда устроил глава семьи, а орудие своего домашнего производства, кухонную плиту, превращает в орудие убийства.

Аналогичным образом поступает героиня недавней картины француженки Катрин Брейа «Романс». Устав от вызывающего поведения тупого и самовлюбленного сожителя, который, впрочем, месяцами отказывается удовлетворять ее сексуальный голод, но каким-то чудесным образом успевает подарить ей ребенка, героиня по имени Мари открывает газ и покидает ненавистное жилище. Включившись в логику автора, Катрин Брейа, нельзя не признать определенную моральную правоту измученной девушки, а значит, не испытать в финале некоего квазикатарсиса. Однако если поместить «Романс» в родственный ему киноконтекст, то обнаружится навязчивая, даже маниакальная стратегия, определяющая жестокую, беспросветную драматургию картины.

В полном согласии с прогнозом Мишле перед нами не два пола, а два народа, находящиеся в состоянии безостановочных военных действий. Любовник

Мари, который издевается над ней, вечно рассуждая о собственной свободе, заигрывая с другими девицами на дискотеке и не прикасаясь к ее телу месяцами, представляет собой предельный случай самодостаточного *потребителя*. Он законный и полноправный наследник учителя Гнуса, персонажа Стюарта из картины Форда, нелепых мужиков из картины Хоукса, пресмыкающихся перед собственным желанием, и, наконец, героя последней работы Бунюэля, уже не различающего женщин, их лица, тела, темпераменты, одуревшего от самой идеи бесконтрольного и безответственного потребления. Вряд ли «Романс» заслуживает высокой оценки в качестве полноценного кинотекста, но в качестве очищенного от художественных примесей концепта фильм по-настоящему точен. Что же до автора и ее alter ego Мари, не удержусь от цитаты из того же Мишле: «С француженкой не шутят, француженка — личность».

Насколько вторична и неубедительна Рената Литвинова-сценарист в случае Грымова, настолько же права в случае Муратовой. Центральная новелла «Трех историй», где эффектная девица расправляется с женщинами, вначале с молодой и сексапильной, затем с пожилой и асексуальной, замечательно объясняет нашу социокультурную ситуацию. Выясняется, что на постсоветском пространстве эмансипированному желанию некого, что называется, «замочить»! Ни одного сколько-нибудь заметного мужчины с активной жизненной позицией! Приходится дамам разбираться друг с другом.

«Романс», режиссер Катрин Брейа

Можно предположить, что у нас отсутствовала и отсутствует «мужская картина мира». Субъекта высказывания мужского пола, конституирующего художественный мир в соответствии с мужской ролевой установкой, у нас не существует как минимум с 17-го года (может быть, и больше). Положим, у ранней Ахматовой находим такие откровенные строки: «Пусть камнем надгробным ляжет на жизни моей любовь...» То есть предстоящая внутренняя зависимость от мужчины воспринимается самым трагическим образом как жизнь за пределами жизни, как смерть. Не только ведь француженка личность. Анна Ахматова личность не меньшая, а значит, требует личных свобод и эмансипированных отношений. Как вдруг — незадача — непредусмотренная любовь. Радоваться? Трепетать? О нет, потеря независимости и полной свободы для личности оскорбительна, убийственна.

Вдобавок процитируем проницательного исследователя: «Бесспорно, как один из мощных коллективных символов женщина была очень значима в сталинскую эпоху. Она репрезентировала не просто Родину-мать, но и более широко понятое — и уже реализованное — право на архаизм. Интересно, что в метро женщины часто изображаются в ситуации контроля над мужчинами. В этих изображениях уже достаточно четко зафиксирована инфантилизация мужчины. Это иконография активной женщины и инфантильного мужчины. (Например, на мозаичном панно станции метро «Автозаводская» женщина через специальный аппарат смотрит на работающих мужчин и дает им указания.)»[1]

«Ясно, что женщины после революции имели ряд преимуществ по сравнению с предшествующим периодом. Если мы берем за основу женщину, вышедшую из крестьянской общины, то в результате второй сталинской революции –

[1] Рыклин М. Интервью. В сб.: «Женщина и визуальные знаки». М., 2000, с. 243.

коллективизации — она получила преимущества... Кроме того, женщины были примерно в десять раз меньше репрессированы. Ведь русский мужчина — это существо, истреблявшееся с начала первой мировой войны, во время революции и гражданской войны, в период относительно мягкого террора 20-х годов, затем буквально стиравшееся с лица земли гигантским террором 30-х годов, Отечественной войной и сталинским послевоенным террором. То есть террор непрерывно проводился по отношению к двум поколениям русских мужчин на протяжении сорока лет. И мне представляется, что феминистический дискурс должен это учитывать. Например, дискурс международных организаций и фондов существует в презумпции того, что у нас произошли или скоро произойдут решающие изменения, которые сделают этот дискурс применимым к нашему обществу. Это утопическая позиция»[2].

4

Первый, еще до титров, кадр последней картины Стэнли Кубрика «Широко закрытые глаза» представляется визуальной цитатой из Хельмута Ньютона: легкое платье падает с плеч прекрасной обнаженной натурщицы к ее ногам. Ростом и статью Николь Кидман вполне вмещается в стандарт специфических моделей знаменитого фотографа. Высокие каблуки продолжают длинные ноги; ягодицы, бедра, спина, плечи и волосы на фоне роскошной меблированной декорации — да, это типичный Ньютон. «Зверская машина», «конвейер, призванный регулировать и направлять желание» — вот повседневная реальность голливудских героев. Умудренный Стэнли Кубрик не делает для Эллис и Билла, своих персонажей, исключения. Отметим потрясающе точный выбор актеров на главные роли. Николь Кидман, как уже было сказано, типичная модель из «фотографических фантазий» Хельмута Ньютона и ему подобных. Том Круз — безупречно инфантильный яппи, продолжающий линию Джеймса Стюарта и Кэри Гранта из лучших картин Хичкока. Наконец, редкой удачей следует признать то обстоятельство, что эта сладкая парочка составляла семью не только на экране, но и в реальной жизни.

Картина начинается с обнаженной Кидман, а заканчивается недвусмысленным словом fuck, брошенным ею же в направлении растерянного и в конечном счете уничтоженного мужа. Отсюда нетрудно заключить: финальная работа Кубрика одномерна и примитивна, секс — ее единственный содержательный параметр. Кубрик не столь изобретателен, как раньше, зато честен и последователен, как никогда. Действие не случайно привязано к Рождеству. По сути, оно, действие, представляет собой антирождественскую сказку, эдакий перевертыш, странное сновидение, морок, подразумевающий, что никакого Рождества не было, что предстоящее торжество не *смыслообразующее* событие, а календарный ритуал, не более того. А если так, то не возбраняется принять участие в ритуале *иного* рода.

На предварительном собеседовании, то бишь на шумной вечеринке в начале картины, героиню экзаменует некий иностранец — венгр. «Я со своим мужем!» — кокетливо мурлычет бесподобная Эллис, не оставляя никаких сомнений ни у зрителя, ни у загадочного иностранца в том, что она готова на все. Думаю, зритель хорошо помнит, что закатный роман Михаила Булгакова тоже начинался с появления некоего иностранного гражданина, уверенного в себе и своей миссии. Итак, венгр торопит события: «Вам не кажется, что в браке есть определенное очарование? Если неверен один, то в результате должны быть неверны оба...»

Весьма показательна аннотация, помещенная отечественными продавцами на пиратской видеокассете: «В один прекрасный день Эллис поняла, что обманута. Для подтверждения собственной исключительности Уильям (то есть Билл, персонаж Тома Круза. — *И.М.*) постоянно пребывает в состоянии сексуальных и душевных экспериментов... Приглашаем вас посмотреть *романтическую мелодраму* одного из самых гениальных режиссеров современности» (курсив мой. — *И.М.*).

[2] Там же, с. 242—243.

Вероятнее всего, идея этой статьи родилась у меня ровно в ту самую минуту, когда я, ошеломленный и озадаченный, сопоставил собственное впечатление от работы Кубрика с ее торговым ярлыком, с публичной интерпретацией, отпечатанной на лако-красочной коробке. Когда практически все знакомые мне зрители фильма аттестовали его как неудавшуюся *пикантную* мелодраму, как вполне традиционную голливудскую комедию положений, которую не дотянул до искрометного веселья престарелый классик, я посмел догадаться, что подлинную правду этой суровой и по-своему примитивной картины запрещает воспринимать некий психологический фильтр, допускающий к сознанию гедонизм любого рода и происхождения, но элиминирующий категории вины и греха. Именно Эллис первой пускается во все тяжкие «сексуальных и душевных экспериментов». Ее муж настолько зауряден и слаб, что возлагать на него ответственность за вселенский шабаш, становящийся центральным событием фильма, — признак наивности, если не злонамеренность.

Если картина и наследует традиционному голливудскому жанру, то это жанр *мистического* хоррора. По своей проблематике лента Кубрика отчасти близка знаменитому роману Булгакова, а Эллис следует посчитать родной сестрой булгаковской Маргариты, восторженно лепетавшей: «Как я счастлива, как я счастлива, что вступила с *ним* в сделку... Придется вам, мой милый, жить с ведьмой». Вот и Биллу, хотя он и не Мастер, а всего лишь преуспевающий гинеколог, тоже придется жить с ведьмой, а ведь это совсем не шуточное испытание.

Правда, инфантильный, добропорядочный потребитель жизни Билл, скорее всего, так и не поймет эзотерического подтекста своей истории. Вот, успокаивая собственное обывательское сознание, гинеколог заклинает жену и действительность: «Но это всего лишь сон! Я думал, что кошмар тебе снится!» Однако Эллис, которой известна вся правда, не делает никакого различия между помыслами, сном и реальностью. Эллис знает, что помыслы, тайные желания и сны — лишь иные модусы, иные измерения все той же реальности. «...Потом я трахалась с другими мужчинами, их было очень много. Я знала, что ты можешь видеть меня через глаза всех этих мужчин. Я хотела смеяться над тобой, смеяться тебе в лицо! И я смеялась, смеялась и смеялась... Должно быть, тогда ты меня и разбудил». Однако прежде чем разжаловать страшный рассказ до звания «сон», Кубрик дает возможность и зрителю, и Биллу убедиться в *реальности* смеха, услышать его. Таким образом утверждается сосуществование и взаимопроникновение так называемого «сна» и так называемой «повседневности». Когда желание овладевает женщиной и сливается с ней в творческом экстазе, фантазии становятся материальной силой.

В картине Кубрика предложена предельная на сегодняшний день стадия эмансипации желания: уничтожив Билла морально, Эллис сохраняет его физическую оболочку, она намерена использовать его исключительно в качестве сексуального удовлетворителя. Если герои «Связи» и «Романса» гибли во имя желания, то удел Билла гораздо унизительнее: ему придется вечно *служить* желанию. В конечном счете это и есть богоотступничество и — одновременно — возмездие за него, подлинный ад современного человека.

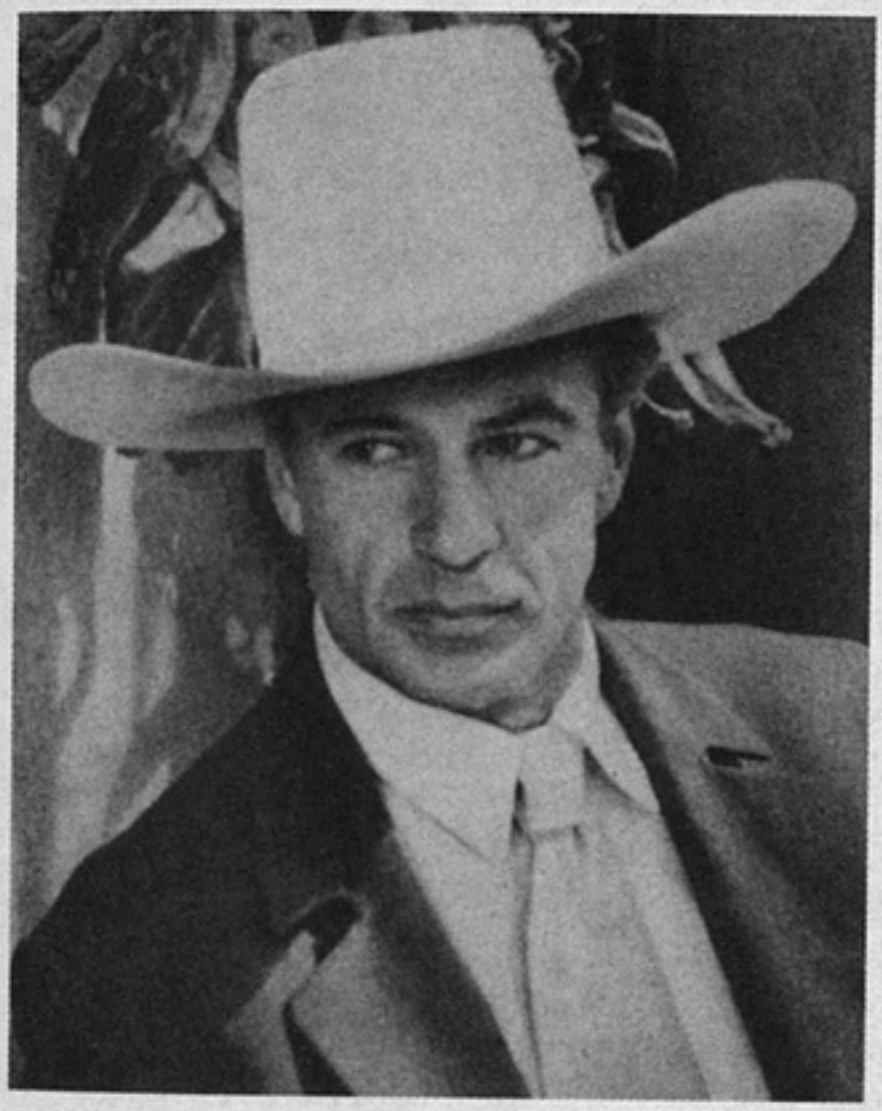
Что касается главной героини этой статьи — Эллис со всеми ее инкарнациями, — то психологическая реальность рассмотренной художественной метафоры не подлежит никакому сомнению. Еще Николай Гоголь заметил, что всякая баба на киевском базаре — ведьма. Конечно, если того *захочет*, добавим от себя. Сознательный выбор в этом направлении совсем не редкость. Возвращаясь к Булгакову, отметим известный и *очень* важный в контексте данной статьи факт: последняя жена писателя Елена Сергеевна не просто стала прообразом Маргариты, не просто с *удовольствием* рассказывала об этом три десятилетия спустя; она хотела быть ведьмой и в реальной жизни. Насколько ей это удавалось? — праздный вопрос. Целеустремленная женщина, как водится, остановит коня и даже — после особого рода инициации, изображенной, кстати, и Кубриком, и Булгаковым, — небесные светила. Все бери, красна девица! Владей миром до урочного часа! Лишь позволь добру молодцу убраться подобру-поздорову туда, где нравы проще, женщины скучнее, артистизм вне закона.

Ну как не позавидовать старому лису Ньютону!

ЕЛЕНА ДАВЫДОВА

Семиотика эротики

АМЕРИКАНСКОЕ КИНО 50-Х



Гари Купер

Когда в 1924 году Сэмюэл Голдвин планирует поездку в Европу, он дает указание своему секретарю связаться с доктором Фрейдом и договориться о встрече. Нет сомнения, известнейший во всем мире венец не испытывал недостатка в клиентах, но и господин из Санта-Моники вовсе не просился к нему на прием как пациент к практикующему психоаналитику. Он, надо сказать, вообще ничего не просил, а, наоборот, предлагал, и предложение его было из таких, ради которых перекраиваются самые плотные расписания. Фирменный лев — марка «Метро-Голдвин-Майер» — был знаменит по обе стороны океана.

Стоит отдать должное интуиции американского продюсера. В то время когда ни один из самых истерических адептов психоанализа не мог вообразить, в какой душераздирающий роман разовьются отношения голливудского магната и знаменитого доктора, Сэмюэл Голдвин уже готов был заполучить Зигмунда Фрейда любой ценой. Человек Экономический взывал к Человеку Психологическому: научи, растолкуй. Начальная ставка делалась в сто тысяч долларов — сумма по тем временам астрономическая.

Фрейду было предложено сотрудничество на невиданных условиях: никаких обязательств, никаких определенных функций, кроме одной — быть главным консультантом по вопросам любви, неврозов и бессознательного. Выражения были отобраны самые лестные, тон предельно почтительный, стиль — едва ли не изысканный: «величайший знаток», «окажите честь», «кто как не вы», «не сочтите за труд» и так далее.

Ответ из Вены был не в пример короче: «I do not intend to see Mr. Goldwyn» — «Я не намерен встречаться с господином Голдвином».

Что до нелюбезного, почти грубого тона — тут Фрейда извиняет то обстоятельство, что его ответ был написан по-английски, а не по-немецки; можно вообразить, что на родном языке будущий лауреат литературной премии Гёте выразился бы элегантнее. Поражает другое — как мог великий толкователь сновидений отклонить возможность сотрудничества с фабрикой грез?

Как представляется, в результате этого отказа потеряли обе стороны — и кинематограф, и психоанализ. Они, конечно, потом неминуемо нашли друг друга, но когда бы эта встреча произошла лет на двадцать пять раньше, кто знает, каким мировое кино было бы сегодня. Ясно одно — в тот исторический момент кинематограф в лице мистера Голдвина уже осознал свою эротическую

Этой статьей мы открываем серию публикаций, посвященных культурологическим проблемам эротики в американском и советском кино.

природу, хотя и без непосредственного участия доктора Фрейда, но не без помощи его учения, которое всесильно, потому что верно.

Эротическое как объект семиотического исследования

Многие исследователи пользуются словом «эротическое» в качестве эвфемистического тропа, с той долей интуитивной необязательности, которая окончательно размывает всякие понятийные границы. Поэтому во избежание лингвистической мороки и подмены, на которые лукавый Эрос слывет таким мастером, стоит оговорить термины. Отнюдь не претендуя на то, чтобы дать исчерпывающую дефиницию эротического, я хочу определить три его параметра, особенно важные для нашего анализа.

Во-первых, я понимаю эротику как искусство наслаждения желанием, намеренно продлеваемого с помощью сложной стратегии возбуждения, поощрения и отказа. Некоторые исследователи придерживаются того суждения, что в культуре Западной Европы эротика берет начало в куртуазной философии религиозного поклонения Прекрасной Даме, выработавшей принципиально новое переживание, суть которого составляет нереализуемый сексуальный инстинкт[1]. Суждение любопытное, пусть и не вполне фундированное исторически. Однако в то время как абсолютная уникальность средневекового эротического опыта может быть оспорена, мысль о том, что знаковая система его выражения вместе с философской апологетикой фрустрированной любви до сих пор питает собой европейский Эрос, представляется мне бесспорной. В этом отношении мы являемся прямыми наследниками тех вычурных дам и господ, что, сидя сутками напролет в своих промерзлых гулких замках, очаровывались песнями трубадуров. Социальные, поведенческие и психологические модели эротического, хотя и наряжены ныне в одежды не столь пышные, по сути остались без изменений.

Во-вторых, из определения эротики как пролонгированного желания вытекает еще одна существенная характеристика. Эротика возможна только на фоне и относительно некоего конечного результата, а именно — физического удовлетворения сексуальной потребности. Эротическая стратегия определяет себя по отношению к этому сколь угодно нескорому, труднодостижимому или невозможному результату. Отсюда ее развертывание, ее направленность и напряжение, отсюда же — постоянная угроза самоуничтожительного растворения в сексуальном акте.

И в-третьих, в качестве знаковой формы выражения эротика характеризуется повышенной семиотичностью, поскольку только посредством обмена эротическими знаками партнеры могут определить степень взаимной заинтересованности. Каждый такой знак — это стилизованный сигнал сексуального желания, сублимированный в эстетически обработанную форму, знание которой составляет непременное условие успешной коммуникации. Репертуар эротических знаков, выработанных европейской культурой и зафиксированных в искусстве, не так уж велик и пополняется медленно; имена тех, кто сумел добавить свои артикулы к общему списку, известны наперечет[2].

---

[1] Куртуазная любовь, оснастив европейского человека соответствующей теорией и практикой, поставила его перед необходимостью сублимировать сексуальный инстинкт не с целью освобождения от него (религиозно-аскетический вариант), а ради извлечения удовольствия из самого процесса сублимации, не под давлением внешних обстоятельств, а по добровольному следованию модной традиции, которая к тому же имела оттенок привлекательной оппозиционности. В известном смысле именно напряженной сублимации этого инстинкта, имевшей место в двенадцатом-тринадцатом столетиях, европейская культура обязана возникновением почти всех известных на сегодня поэтических форм, к которым грядущие века мало что смогли добавить.

[2] К числу таких художников относится Лукас Кранах Старший, первый европейский минималист, открывший эротический потенциал детали и намека. С временной дистанции затруднительно отдать себе отчет, в какой мере язык европейской эротики обязан его деликатному и стильному дизайну. Вспомним его обнаженных длинноруких женщин, замерших в непрочных позах, с их жемчужными бусами и брошами, в их немыслимых шляпах и совершенно, казалось бы, неуместных поясах, этих бескостных дам с закругленными животами и осторожными взглядами, декорированных прозрачными тканями, которые ничего не прикрывают и ничего не обещают. Незаконные, неотразимые и вызывающе нефункциональные, украшения и аксессуары тускло поблескивают на женских телах, сообщая им качество особой декоративности и создавая пленительный мир взаимных превращений, в котором тонкий поясок выступает метонимией одежды, женщина — метафорой драгоценной броши, а браслет — метафорой прекрасной женщины.

Элизабет Тейлор

Неориторик скажет, что эротический язык — это язык тропов. Семиотик возразит, что это язык знаков. И оба будут правы. Антрополог добавит, что эротика расположена на границе между природой и культурой и, принадлежа в равной мере обеим сферам, по необходимости является полигоном всех тех конфликтов (а также травм и неврозов, вставит психолог), которые характеризуют отношения биологического и духовного в человеке. И он тоже будет по-своему прав, хотя я все-таки думаю, что эротика в большей мере есть культурное, нежели природное, порождение. Киновед подытожит, что, благодаря своей иконичности, семиотичности и способности творить символические формы, эротика сопутствовала кинематографу с первых дней его возникновения.

Почему 50-е годы?

Вопрос законный. Действительно, если относительно эротики и есть в истории кино антисептический период, то всякому хоть сколько-нибудь искушенному зрителю известно, что приходится он именно на 50-е годы. Однако так же известно, что в это самое время в беспрецедентных масштабах идет зачатие бэби-буммеров, чьи родители уж, наверное, не страдали недостатком сексуальной энергии и, согласно данным статистики, составляли основной процент кинозрителей. Мое предположение, что в послевоенном мире эротика не могла не найти способ манифестации себя в кинематографе, основывается на простом здравом смысле. В самом деле, публика валом валила в кинотеатры, влюблялась в актеров и актрис, плакала и восторгалась — стало быть, улавливала на экране нечто, ключи к чему мы, похмельные наследники сексуальной революции 60-х годов, подбираем с таким трудом.

Голливуд и «Мосфильм» — две супердержавы имперского кино — к 50-м годам имели длинную эротическую историю, осложненную многолетними отношениями с «богатой византийской традицией цензуры», хотя и неодинаково суровой, но одинаково репрессивной и подозрительной по обе стороны океана. Цензура, в какой стране, в какую эпоху, под каким идеологическим флагом она ни выступает, особенно ополчается на эротику, угадывая в ней непобедимого в своей многоликости врага; раз начатая, эта позиционная война никогда не кончается. Ведь Эрос, как мы условились, выражает себя на языке тропов, что по большому счету делает его недоступным для цензурного контроля: оказавшись под давлением, Эрос применяет простой прием перекодировки знаков, в результате чего один вид тропа просто меняется на другой[3].

К 50-м годам и советское, и американское кино, в течение двадцати лет вынужденное сотрудничать с цензурой[4], накопило обширный опыт уловок, увертoк и умолчаний. Нельзя сказать, чтобы это не пошло ему на пользу. Ведь троп — язык не только эротики, но и искусства как такового, которое многократно доказывало, что оно если и не прямо нуждается в подавлении, то уж точно умеет извлекать из него эстетическую выгоду[5].

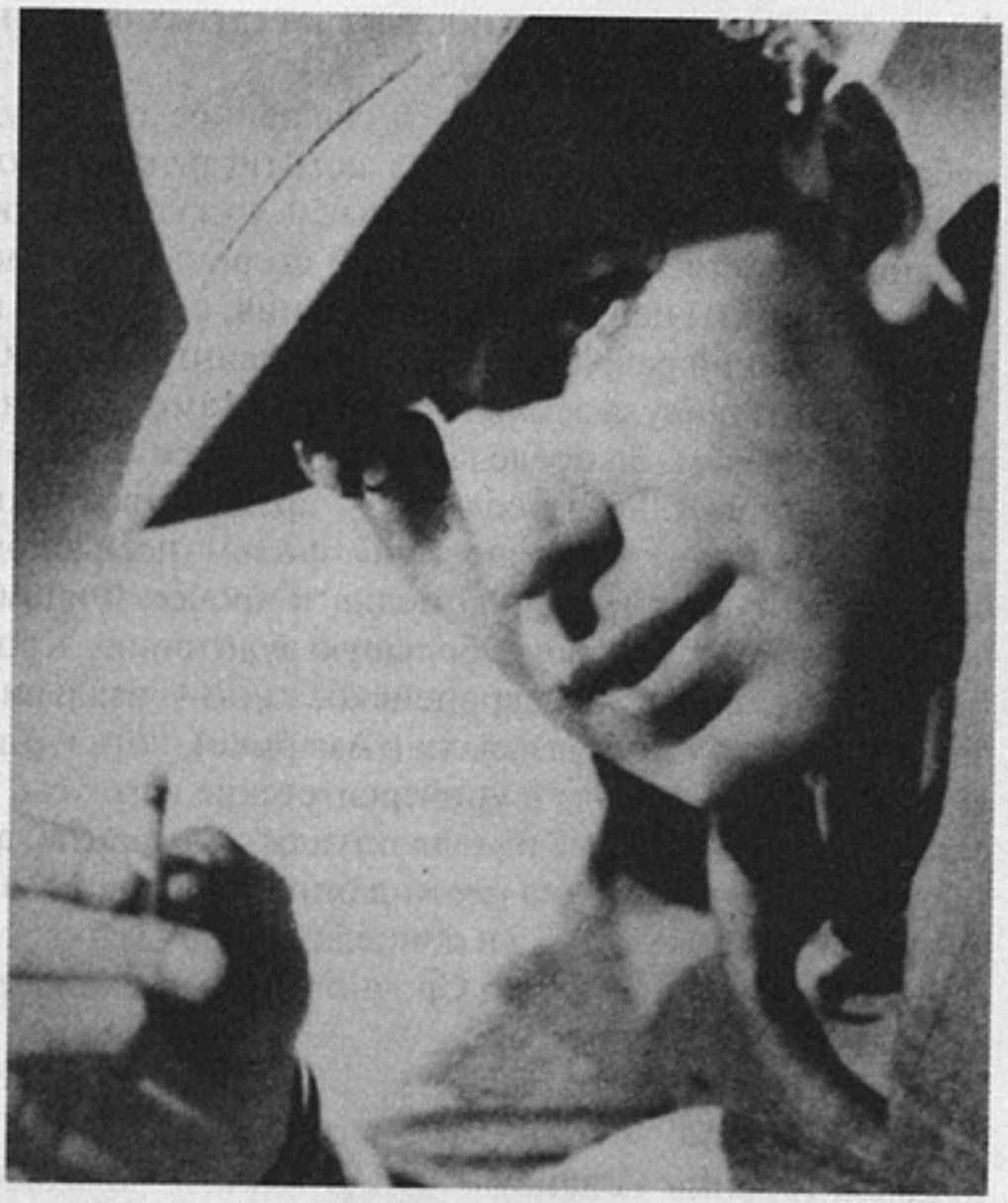
В обнаружении и дешифровке забытых эротических кодов, которыми оперировал кинематограф пятидесятилетней давности, равно как и уловлении сто-

---

[3] У порнографии — сводной сестры-соперницы эротического искусства — нет такой возможности, поскольку она *одно*значна и оче*видна*, показывает все как есть, не оставляя места воображению, полисемии и интерпретации. Порнография говорит на простодушном языке тождества и тавтологии, в котором на каждого референта приходится ровно один знак, — соответственно с запрещением знака уничтожается и то, к чему он отсылает.

[4] В 1930 году в США выпускается, а в 1934-м вступает в законную силу так называемый Кодекс кинопродукции, целью которого было установление контроля над моралью в области кино. Вплоть до 1955 года ни один фильм не выходит на экран без одобрения специального комитета. Советская цензура, начавшая свою деятельность вскоре после революции, получает окончательное идеологическое оформление в том же 1934 году, после I съезда писателей и объявления социалистического реализма главным и единственным методом в советском искусстве.

[5] Соблазнительно было бы применить фрейдовскую концепцию цензуры к материалу кино, но слишком уж это общее место. В тумане сразу и не отличишь, кто с кем и против кого, где марксисты-альтюссерианцы, а где лакановцы-психоаналитики, какая между ними разница, есть ли она вообще, кто кого мистифицирует, а главное — на чем, кроме общей неудовлетворенности в культуре, основаны их шаткие аксиомы.



Хамфри Богарт

ящих за ними символических и идеологических парадигм я вижу не один только исторический смысл. Эрос рубежа тысячелетий переживает, как сказал бы Эрик Эриксон, кризис идентификации. В ситуации стремительного исчезновения всех и всяческих табу самоопределение становится для нашего героя все более трудной задачей. Эротическое воображение слабеет под натиском тотальной порнографической дескрипции. Авторитарный, нерассуждающий, грубый Приап, не признающий приватности и незнакомый с условностями, одну за другой захватывает области, прежде числившиеся по ведомству Эроса. Вот уж где, действительно, простота хуже воровства. Вместе с табуированными темами исчезают и идиомы, с помощью которых эротическое переживание выражало себя в искусстве[6]. На этом фоне кинематографический опыт полувековой давности представляется мне небесполезным. Сэмюэлу Голдвину, известному помимо всего прочего и отменным, хотя и несколько бессознательным остроумием, принадлежит лозунг: «Нам срочно нужны новые клише!» А где их искать нам, как не в старых фильмах?

Голливуд: священные чудовища

Одним из счастливых открытий Голливуда, позволившим ему сформироваться в галактику, не имеющую себе равных в кинематографической вселенной, была, как известно, система суперзвезд. Звезда — это чрезвычайно сложный конструкт, многократно превосходящий пределы своего экранного образа и в силу этого способный в любом фильме вызвать просчитанную зрительскую реакцию. В создание ее вовлечены самые разнообразные социальные и культурные институты. Это вовсе не означает, что любой актер может быть превращен в звезду. Настоящая звезда харизматична. Она являет себя в экранном персонаже, подобно грозному богу, выносимому на обозрение вакхической толпы, готовой одновременно и пасть ниц, и разорвать его на части.

Голливуд рано осознал, каким силам и традициям он в действительности наследует. Среди своих прямых предков он числит не театр и не фотографию, но куда более древние формы: идолопоклонничество, массовое шествие, сакральное жертвоприношение — зрелище как таковое, антидемократическое, ритуальное и организованное по иерархическому принципу. Из этих глубин вырастает Звезда — смутный, непроницаемый объект желания — с ее нарциссической самодостаточностью, монументальной немотой, которые так точно фиксируются постерами. Подвижность — удел мелких старлеток, обреченных бегать, заискивать и суетиться в поисках внимания камеры. Настоящая звезда статична, она лишь снисходительно позволяет обозревать себя. Это камера, теряя

[6] Пользуюсь случаем принести благодарность Джорджу Стайнеру — швейцарскому ученому, культурологические работы которого, посвященные проблемам Эроса, повлияли на мое исследование.

фокус от ужаса и наслаждения, ласкает ее, великолепно равнодушную, как Гумберт Гумберт свою Лолиту[7].

Сколько бы ни отличалось священное голливудское чудовище от своей публики, оно, как и всякий идол, есть гигантская проекция ее желаний, фантазий и страхов. Эротические иконы 50-х характеризуются странной, почти шизоидной двойственностью. С одной стороны, они одержимые сексом невротические продукты цензурного подавления, с другой — предчувствие и предсказание сексуальной революции, которой свингующие 60-е скоро потрясут мир.

Да и у Голливуда земля горит под ногами. Армия телезрителей растет не по дням, а по часам. За пределами Голливуда и без его санкции возникают незаконные жанры «для взрослых» — предшественники нынешнего порнокино: «образовательно-гигиенический» фильм псевдодокументального свойства[8], бурлескная вуайеристская комедия[9] и прочее. Фильмы эти дешевы, незатейливы и собирают угрожающе большую аудиторию. Кроме того, из-за океана подпирает более свободное европейское кино — итальянское и французское (этническое, как его тогда называли в Америке), хотя и с трудом, но проникающее в Новый Свет — сначала в университетские кампусы, где во множестве профессорствуют европейские интеллектуалы-эмигранты, а оттуда в отдельные кинотеатры. Ввиду вторжения неожиданных конкурентов Голливуду приходится перегруппировывать войска и обновлять вооружение, с учетом, однако, ограничений, налагаемых цензурой. Срочно требуются новые звезды, в первую очередь, брюнетки и блондинки.

Строго говоря, Элизабет Тейлор не была кинематографическим открытием 50-х. Она плавно вросла в них, перейдя с подростковых ролей на роль главной роковой героини Голливуда. Ни агрессивно-невротическая Джоан Кроуфорд, чьи мужеподобные накладные плечи стремительно выходили из моды, ни снежно-порочная Рита Хейуорт, чьи записанные на фонограф сердечные ритмы еще несколько лет назад соперничали в популярности с лучшими ударными инструментами страны[10], уже не могли тягаться с la femme fatale новой эпохи. Все выдавало в ней принадлежность к редчайшей породе суперзвезд. Королевская стать на экране. Редкое умение принимать эмблематические позы. Великолепный нарциссизм, идеально подходящий для постеров. Тяжеловатое тело, «округлостью линий напоминающее корпус гоночной яхты». Пристальный, немигающий и вместе с тем неуверенный взгляд, сквозь фиалковое сияние которого проступает угрюмый, тусклый огнь желанья. Все дело в этом огне — он выдает ту страсть, что не утихнет, покуда не сожжет все кругом, свой объект и свой субъект включительно. Мужчины бегут от ее взгляда, чувствуя ауру роковой опасности, тревожной в-себе-не-властности, от него исходящую.

---

[7] Однако публика, ежевечерне слагающая дань своих восторгов к подножию могущественного идола, нуждается в вознаграждении. Она готова украшать звезду, кормить ее на убой, холить и лелеять, но при одном условии — что та в назначенный момент обагрит своей дымящейся кровью ступени жертвенного треножника. Индустриальный образ звезды почти обязательно включает в себя катастрофизм, как минимум — драматически скандальные подробности личной жизни. Не назову это ни платой, ни расплатой за славу — разве можно платить тем, что составляет предмет сделки? Звезда, о которой забыла капризная людская молва, — это погасшая звезда, кто станет смотреть ее фильмы? Время от времени кто-нибудь из голливудских знаменитостей предпринимает безнадежную попытку оградить свою частную жизнь от вторжения любопытной публики. Публика между тем справедливо считает эту внеэкранную жизнь неотъемлемой и обязательной частью куда более впечатляющего зрелища, где под общим определением «суперзвезда» должны быть представлены все аспекты ее мифологического бытования. Боюсь, что актерское мастерство, равно как и сыгранные роли занимают в большом мифе звезды далеко не центральное место.

[8] Например, фильм, рассказывающий о колонии нудистов, где главным объектом внимания камеры оказываются не малопривлекательные в эротическом отношении «колонисты» с их дрябловатыми мышцами и обвисшими животами, а известная звезда варьете, к удовольствию зрителей расхаживающая по пляжу в безупречно соблазнительном костюме Евы.

[9] Вот типичный сюжет такой комедии: два маляра, пришедшие красить пустую квартиру, неожиданно обнаруживают, что под новой краской стена вдруг становится прозрачной. Разумеется, в соседней квартире живут девушки, не подозревающие о том, что все что они ни делают — переодеваются, занимаются макияжем или принимают душ, — наблюдают двое счастливчиков.

[10] Это не метафора, во время второй мировой войны американским солдатам действительно давали слушать запись биения ее сердца.

Мэрилин Монро

Заложница собственной сексуальности, Тейлор бесконечно эротична и бесконечно же одинока: некая вещь в себе, неразгаданная и непознанная. Где, кроме утопического мира шекспировской комедии, с такой оперной пышностью выстроенного Франко Дзеффирелли, найдется на нее укротитель? Не случайно ее партнерами оказываются или такие же, как она, обреченные носители пожирающего огня[11], или скрытые гомосексуалисты, не способные ни оценить, ни удовлетворить ее неукротимый эротизм[12]. Потому в финале почти неизбежно разражается катастрофа: ее героиня или гибнет, или сходит с ума и всегда производит невосстановимые разрушения в окружающем мире.

Неуправляемой кометой Элизабет Тейлор врывается на голливудский небосклон — в ореоле скандальных связей, непомерных растрат, неукротимых аддикций, жестоких болезней. Антитезой ей восходит другое небесное тело, в своем роде не менее притягательное...

Среди бытовых предметов, сохранившихся от Древней Греции, есть изящная женская сандалия — плоская кожаная основа, простые переплетения ремешков. Банальный предмет на первый взгляд. Но стоит перевернуть сандалию, как увидишь вырезанные на ее подошве слова, через века и тысячелетия заставляющие сжиматься мужское сердце: *«Иди за мной»*. Только представить женщину, каждый шаг который оставлял в пыли афинских переулков такой призыв, — какое простодушие, какой неотразимый демократизм!

...С Мэрилин Монро на киноэкран вышла Афродита Площадная, неопасная, доступная, уязвимая, всем принадлежащая. Хочешь бей, хочешь измывайся, хочешь заставь полы мыть — такая все стерпит, лишь бы не бросили. Ее лицо и тело — «смутный объект», на который мужская фантазия может проецировать самые тайные свои желания без риска быть осмеянным или осужденным. Богиня бензоколонок в стиле мягкого порно: тот, кто объявит себя ее обладателем, будет им. Сто раз был прав издатель «Плейбоя», когда поместил на обложку первого номера своего журнала ее фотографию.

Если Элизабет Тейлор — это автоэротическая вещь в себе, то Мэрилин Монро — вещь вне себя, не существующая без мужского взгляда, воли, защиты, насилия. Без них она совершенно теряется, становится как бы невменяемой — ни личности, ни самостоятельных желаний. Но зато как преображается, как начинает стараться и усердствовать, едва только появляется хоть тень мужчины! Монро претендовала на серьезные роли, брала в школе Страсберга уроки по системе Станиславского, но осталась в истории кино как едва ли не пародийное воплощение искательницы счастья, сделавшей секс веселым и безопасным[13].

В фильме 1950 года «Все о Еве» она, тогда еще неизвестная старлетка, играет маленькую роль начинающей актрисы — дебютантка в роли дебютантки. В главной роли стареющей бродвейской звезды — великолепная Бетт Дэвис, дающая последний бой личности стереотипу. У Дэвис еще мэрипикфордовские черты звезды немого кино: детский овал лица, огромные глаза и выразительные морщины, красноречиво говорящие об опыте прожитых лет. Курит, голос надтреснутый, движения резкие, реакции непредсказуемые. Монро же не сразу и узнаешь в толпе гостей: крашеная блондинка, сладкие интонации, ни одной морщинки на гладком-гладком личике. Что отличает ее от Бетт Дэвис, так это абсолютная, наивная и по большому счету совершенно бескорыстная готовность отдаться.

Интересное обстоятельство: партнеры, с которыми новые героини делят пространство экрана, почти сплошь принадлежат 40-м, а то и 30-м годам. Спору нет, и Кэри Грант, и Гари Купер, и Хамфри Богарт представляли собой редкостные экземпляры мужской породы, и старились с исключительным достоинством, и публику собирали не хуже, если не лучше молодых. Но даже принимая во внимание консервативные общественные нормы поствоенного времени, придающие особую ценность таким традиционно мужским качествам, как от-

---

[11] «Слоновья тропа», «Место под солнцем», «Клеопатра».

[12] «Внезапно прошлым летом», «Кошка на раскаленной крыше».

[13] Интересно, что на эту пародию найдется некая пародия в квадрате — Джейн Мэнсфилд, которая довела знаковую систему женственности до гомерических размеров, граничащих с трансвеститскими шоу.

ветственность, надежность и опытность, трудно объяснить устойчивую возрастную разницу в двадцать и больше лет. Причем если в эротическом образе Элизабет Тейлор и Мэрилин Монро нет ничего специфически молодого[14], что некоторым образом оправдывает солидный возраст их партнеров, то как объяснить соединение эльфической Одри Хепбёрн с Гари Купером или юной Лорен Бэколл с хриплоголосым, утомленным Хамфри Богартом?

Полагаю, что дело не только в скрытых педофильских желаниях, тревожащих подсознание патерналистски ориентированного военного поколения, как и не только в том, что общество, смутно предчувствуя приближающийся разрыв отцов и детей, который с катастрофической очевидностью обнаружит себя в контркультурные 60-е годы, стремится предотвратить его посредством приручения молодых женских особей. Дело еще и в том, что ни в Элизабет Тейлор, ни в Мэрилин Монро, ни в сделанных по их образцу звездах меньшей величины нет сексуальной двойственности — они гетеросексуальны в абсолютном смысле этого слова.

Бетт Дэвис

Крайности сходятся по старому принципу бинарной оппозиции — абсолютно женское нуждается в абсолютно мужском и обретает его только в старших товарищах, чей эротический образ не затемнен ни сексуальной, ни социальной амбивалентностью. Младшие же товарищи куда как от них отличаются и как будто вовсе не склонны ценить зрелую красоту своих матронистых ровесниц. И вкусы, и девушки у них другие.

Одной из главных проблем XX века оказалась проблема мужского авторитета, послевоенное поколение тоже не смогло ее избежать. Вернувшись с войны, мужчина — израненный, огрубевший и раздерганный — обнаружил домашний очаг остывшим, если не разоренным. Женщина-невеста-жена, идеализированным образом которой он жил все окопные годы, за это время не только научилась обходиться без мужчины и даже находить в этом определенное удовлетворение, но и успела переустроить окружающий мир в соответствии со своими представлениями о норме и порядке. Она приобрела профессию (часто мужскую), положение в обществе и совсем не собиралась возвращаться к плите в нарядном фартуке. Похоже, что мужчине в этом мире просто не было места. Мне представляется, что мужские кинозвезды 50-х годов совокупными усилиями выработали настолько действенную стратегию существования в этой ситуа-

[14] Обе они расцвели как-то сразу, миновав стадию девической недооформленности, и в типажном отношении принадлежат к традиции предшествующих десятилетий, когда выраженная способность к репродуктивным функциям рассматривалась как эротическая характеристика. Противозачаточная таблетка — основа и условие сексуальной революции, — которая скоро нарушит вековую связь секса с деторождением, еще не была изобретена. Однако такие актрисы, как Одри Хепбёрн, чья эротическая привлекательность акцентирует андрогинные или девические признаки, предвосхищают ее своим пленительным лолитством (книга Набокова, кстати, вышла в 1954 году).

ции, что их ходы, коды и символы до сих пор играют решающую роль в процессе мужского самоопределения.

Традиционно мужская эротическая привлекательность ассоциировалась с внутренними качествами и личными достижениями; физические характеристики играли далеко не главную роль. Английское power сочетает три понятия: власть, сила и энергия. Все три в применении к мужчине наделены в европейской культуре эротическими значениями. Так вот, Генри Киссинджеру принадлежит выражение «Power is aphrodisiac»[15], — означающее, что в мужчине привлекательно не то, как он выглядит, а то, что (и как) он делает. Таким образом, деловой костюм, если он символизирует могущество, может стать эротически заряженным знаком. Или фрак, или рабочий комбинезон рудокопа, смотря по времени и обстоятельствам, а также профессия, род занятий (или праздности).

С первых немых фильмов кино отождествляло мужскую преступность и эротичность, а из всех профессий особенно предпочитало профессию телохранителя, поскольку бодигард по определению — физический и эмоциональный защитник, обладающий силой. Извечная женская потребность в защищенности находила укрытие в любовнике-телохранителе задолго до Кевина Костнера, этого далеко не самого убедительного представителя экранных бодигардов. Деловой офис, машинно-урбанистические конструкции гангстерского фильма и открытое всем ветрам пространство вестерна — три топографические точки классической голливудской маскулинности, где в течение десятилетий разыгрывалось зрелище мужского эротизма. Путь известный: молодой бунтующий завоеватель-одиночка в среднем возрасте перерождается в патриархальную фигуру защитительно-охранительного образца. Женщина не может устоять ни перед тем, ни перед другим.

Послевоенная действительность разрушает мифологему, отождествляющую мужчину с активностью, амбицией и опасностью. Знакомая траектория мужской судьбы блокируется на каждом шагу, казавшаяся накатанной дорога петляет и извивается и ведет совсем не туда, куда обещали оптимистические плакаты. Маскулинность оказывается под угрозой. Мужчина мечется между статусом доминирующего героя и страдающей жертвы общества. Общее смятение захватывает даже таких непотопляемых столпов военного десятилетия, как Кёрк Дуглас, даром что на его подбородке сияет спартаковская ямочка, а в отдалении маячит терпеливая влюбленная подруга («Молодой человек с горном»). Вслед за ним и Фрэнк Синатра («Человек с золотой рукой»), и несокрушимый Гари Купер, и даже плейбоистый Кэри Грант («История на память») начинают примерять поношенный костюм неудачника. Когда и отцы дрогнули, каково же сыновьям? Рассерженные молодые люди выходят на киноэкран и становятся плечом к плечу: Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Джеймс Дин, Элвис Пресли. Взгляд у них хмурый, вид наглый, манеры дурные. Но до чего же хороши, ах, до чего же!

Вопреки распространенному в феминистской кинокритике постулату о том, что взгляд камеры — это всегда мужской взгляд, имеющий в виду женщину как сексуальный объект, кинематограф с первых своих шагов доказывал обратное, в равной мере соблазняя как женской, так и мужской эротикой. Соблазнитель никогда не исчезал с экрана. На то он и соблазнитель, что привлекает не традиционными мужскими качествами, но красотою только.

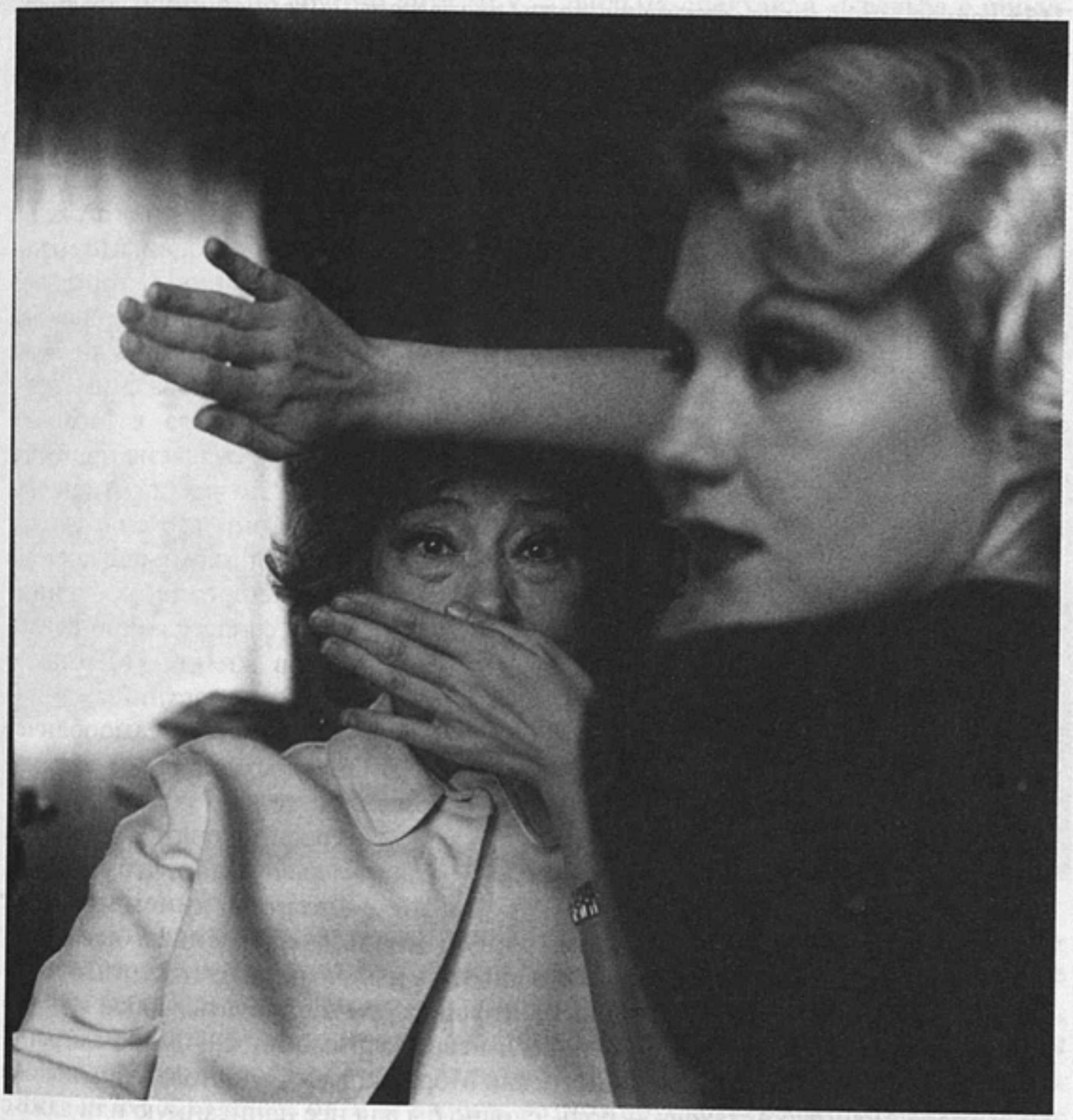
Традиция эта никогда не прерывалась: красота знаменитых кинособлазнителей — Рудольфа Валентино, Кэри Гранта — объективируется на экране ничуть не меньше, чем красота их партнерш, а их привлекательность держится отнюдь не на извечных мужских качествах, а скорее, вопреки им. Эротика — единственное действенное оружие соблазнителя, независимо от того, обладает ли он властью, занимает ли высокое социальное положение и имеет ли цель за пределами удовлетворения собственных желаний. Точнее, красота в этом случае и есть власть. Так что в этом отношении новые звезды не принесли ничего нового, разве что их появилось сразу много. Но именно с их приходом изменились знаки эротического.

---

[15] Aphrodisiac — наркотик, вызывающий сексуальное желание.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Мистерии бессмертия



Татьяна Самойлова и Рената Литвинова на съемках фильма «Нет смерти для меня»

Инфернальная красота не вредит деловитости и не помеха творческому дару. Что мы и наблюдаем на примере Ренаты Литвиновой, мало того что одаренной сценаристки и актрисы, но теперь еще и режиссера. Она придумала и сняла документальное эссе «Нет смерти для меня».

Кино про кинозвезд — бестселлер по определению. Хотя снято оно вовсе не для того, чтобы утолить неутоляемое зрительское любопытство по поводу личной жизни знаменитостей. Элементарная на первый взгляд серия интервью с кинозвездами, чьи легендарные имена просияли в разные эпохи советской эры, вовсе не так проста, как представляется иным критикам. И интересна прежде всего тем, что скрыто за экстравертным звуко-зрительным рядом, привлекаю-

---

«Нет смерти для меня». Автор сценария и режиссер Р.Литвинова. Оператор В.Еркин. Художник Е.Китаева. Музыкальное оформление А.Гориболя. Звукорежиссеры А.Акопян, А.Сологубов. Студия «Вертов и К°», телекомпания РТР «Реальное кино». Россия. 2000. «Я — Чайка». Автор сценария и режиссер Г.Параджанов. Оператор И.Миньковецкий. Художник Г.Параджанов. Композитор А.Артемьев. Звукорежиссер А.Копейкин. United multimedia project. Россия. 2000.

щим самого широкого (массового) зрителя. На свои, а не на зрительские вопросы отвечает автор.

Так что же волнует Ренату Литвинову в судьбах Лидии Смирновой, Татьяны Самойловой, Веры Васильевой, Татьяны Окуневской, Нонны Мордюковой? Их актерские легенды? Их частная жизнь? Или, может быть, перепад между мифом и реальностью, знаки несовпадений, которые можно зафиксировать на пленке и — отрефлексировать? «Мне было интересно понять, каков же результат истраченной жизни и чего на самом деле они добивались», — декларирует Литвинова. У нее нет тайного замысла демифологизировать своих героинь, этих «див и почти монстров». Она слишком хорошо знает, что это невозможно. Ибо всякая мифология, актерская тоже, расцветает на тончайших и древнейших веточках — структурах коллективной психики. Живучесть актерского мифа несмотря и вопреки — это определенно занимает автора. Немолодые звезды — со всеми их проблемами, женскими, творческими, возрастными, такие открытые и беззащитные в разговорах с интервьюером Ренатой Литвиновой — уже бессмертны, пусть и не имеют официального статуса, подобно великой Жанне Моро, недавно ставшей членом Французской академии. Ничего уже не изменится в их легенде. Не имеет значения, кто сыграл больше ролей, кто меньше, снимаются они сейчас или нет. И даже если кто-то из звездной когорты потрясет публику новой ролью шекспировского масштаба — скажем, Мордюкова явится в роли Медеи или леди Макбет, а Самойлова снимется у Ларса фон Триера в римейке «Лисичек», — славы не прибудет и не убудет. Не важно, что на наших глазах они все еще сводят счеты — «слишком женское» не шокирует, напротив, воспринимается как свидетельство вовлеченности в жизнь. «Мы такие глупые, такие сплетницы!» — заходится в приступе самообличения Окуневская. Да мы вас любим, и не только за это.

Рената Литвинова и Татьяна Самойлова на съемках фильма «Нет смерти для меня»

Напрасно Рената Литвинова давит и давит на то, что ее героини — жертвы кинематографа, положившие на алтарь своей музы личную жизнь, нерожденных детей etc. В конце концов, то был их выбор. Служенье муз и впрямь требует жертв, истинными служителями становятся лишь те, кто способен жертвовать. Собой и — что еще драматичнее — другими. Трагично и невосполнимо иное — мало сыграно. Даже теми из них, кто снимался много, как Мордюкова и Смирнова. Мордюкова не сыграла Аксинью Астахову — роль, словно бы для нее написанную или даже с нее списанную. Но вина за несыгранное и невоплощенное не на них лежит и не на верхоглядах режиссерах, о которых в фильме никто слова доброго не сказал. Не работал за ненадобностью механизм актерской раскрутки, идеократия исказила сферу художественного, обеднила ее до крайности, сведя почти на нет сюжеты из частной жизни, любовь была под полузапретом, секса не было в природе. Сложный мир человеческого упрощался и примитизировался. Реальная жизнь героинь Литвиной была много богаче, чем экранная. Их сокровенный опыт оказался невостребованным. Однако ни одна из них не обижается на свое время. И если жалуется, то лишь на отсутствие работы. Что нынешняя их жизнь неподъемна прежде всего в житейском, материальном смысле — о том речи нет. Одна только Татьяна Самойлова обмолвилась, что не может полететь к сыну в Америку — билет ей не по карману. Да и то сказала это, отвечая на прямой вопрос Литвиновой. Вот старость им не в радость, что есть, то есть. И с какой большевистской прямотой они об этом говорят! Самойлова, тоскующая без работы, согласна на любую роль, только не роль старухи. Зато Татьяна Окуневская в розовой блузке так хороша, что может позволить себе кокетничать своим возрастом: «Да вы знаете, сколько мне лет?» Лидия Смирнова в накидке из голубой

норки и с жемчужными подвесками в ушах, напротив, серьезна и величественна, как миледи на склоне лет. А Мордюкова — та молодая. О старости, о смерти, не дай Бог, и речи нет. «Нет, я жить хочу». И все о любви да о любви: «Мне кажется, без любви совсем нет смысла жить». Нонне Мордюковой принадлежит чеканная формула: «Искусство — это торжество пола», — записанная мной в 92-м году.

Сохранившая девическую легкость совсем небытовая Вера Васильева снята в бытовом интерьере, в чем-то скромном черно-белом, вероятно, чтобы заставить нас припомнить лубочную чайную из пырьевского фильма «Сказания о земле Сибирской», в котором она дебютировала. Но цитируются кадры вовсе не из «Сказания», а из другого хита 50-х — фильма-спектакля «Свадьба с приданым», где молоденькая Васильева замечательно поет «страдания». На мой вкус,

«Я — Чайка»

лучшая сцена спектакля, который по сей день нет-нет да и покажут по телевидению, — это кода, когда Васильева в белых валенках и в оренбургском платке на плечах выходила на авансцену и прямо в зал произносила монолог. О том, что ей приснился сам товарищ Сталин. И все замирали — партнеры на сцене и зрители в зале: такой чистоты лирическая интонация редкой актрисе дается. Литвинова отказалась от этих кадров, возможно, считая их одиозными и обидными для актрисы. Наверное, она права. Хотя здесь — завязь драмы, тень которой задевает так или иначе всех пятерых героинь фильма. Кроме шестой — самой Ренаты Литвиновой.

Две темы волнуют ее — тема жертвы и тема бессмертия как искупления жертвы. В своих итоговых монологах, произнесенных на камеру, она, ссылаясь на великую актрису, произносит ключевую фразу: «Нет смерти для меня». Нет, не произносит, а проигрывает. В этих мизансценах Литвинова, ослепительная и феерическая, вовсе не интервьюер и даже не медиатор. Она вестник иных миров, жрица вечной жизни в образе то ли мифической перводевы, то ли андрогина, совершенного создания природы. Выйдя из-за кулис, где происходило таинство ее бесед с бессмертными, она органично становится в их ряд. Уже потому, что целлулоид навеки законсервирует и ее облик. Пленка — гарант личного бессмертия.

У экранной Ренаты всегда повышенный градус экзальтации, кстати, совсем не свойственной ей по жизни. Оттого ее последний монолог слегка отдает литературщиной: «...и через сто лет мы будем так же улыбаться и царить. В отличие от вас, смертных, с нами уже ничего плохого не случится на этой пленке».

На самом деле все именно так, как она говорит. Пленка — современный способ бальзамирования, иллюзия жизни вечной, метафора Элизиума.

Этот феномен еще очевиднее, когда возникает непреднамеренно, как бы сам по себе.

Через три года после незаметной смерти Валентины Караваевой появился фильм «Я — Чайка» и переставил акценты, расставленные судьбой на жизненном пути актрисы. Она стала легендой кино благодаря одной только роли — Машеньки в одноименном фильме.

Про «Машеньку» в фильме сказано, но на первый план выходит, тесня хрестоматийный, другой, потаенный сюжет, о котором почти ничего не известно, кроме трагического эпилога. Караваева умерла в полном одиночестве и забвении, на ее заросшей бурьяном могиле на Хованском кладбище косо торчит дощечка с надписью «Чапмен» — фамилия Караваевой по мужу. Вид заброшенной могилы на фоне безобразной бетонной ограды трижды повторяется в картине. Да только в картине есть такие эпизоды, что кладбищенский образ нашей коллективной невменяемости бледнеет. Что можно поставить рядом с кадрами, снятыми самой Караваевой для единственного зрителя — для себя!

Режиссер Георгий Параджанов попал в квартиру Караваевой на проспекте Мира недели через две после ее смерти и обнаружил в убогом до изумления жилище актрисы рулоны размотанной любительской кинопленки, киноустановку, допотопный пленочный магнитофон, а на стене — маленький бумажный экранчик в черной окантовке. Говорят, квартирка была залита водой, интерьер сильно напоминал Зону из «Сталкера». Вода повредила чувствительный слой пленки, настолько, что просохший целлулоид буквально рассыпался в руках. Тем не менее было ясно, кто изображен на пленке. Сама Валентина Караваева в разных ролях. Оператор Илья Миньковецкий долго колдовал над пленкой, но добился того, что обещал: серебристо-пепельного изображения. Порой оно почти истаивает на глазах и все-таки излучает энергию. Ведь сказано: экран отдает то, что принимает. Целлулоид запечатлел мистериальное действо, почти таинство — ведь Валентина Караваева не рассчитывала, что этот ее фильм когда-нибудь увидят зрители и будут потрясены.

Представим себе внутренний мир этой женщины, оставшейся в памяти поколений нежной и ранимой Машенькой. Она покупает киноустановку, что по тогдашним временам было недешево, играет перед киноаппаратом любимые роли, где-то проявляет пленку и в одиночестве смотрит на свое изображение. Что это — безумие, нарциссизм? Или акт мучительного самоутверждения невоплотившейся актрисы? Караваева, обладательница редкостной красоты голоса, много работала на радио и в дубляже, в годы бума итальянского кино она была востребована, как никогда, дублировала Джульетту Мазину. Только этого было мало...

Почему так сложилось, почему Караваева, репетировавшая «Чайку» в Театре киноактера, так и не сыграла Нину Заречную, не сыграла Анну Каренину, не выступала в концертах, не стала чтицей — фильм не берется разгадывать загадки этой судьбы, не замахивается на фундаментальное исследование этой актерской жизни. Став обладателем сенсационного материала, Параджанов, в отличие от Литвиновой, решил остаться медиатором и только. Интерпретаторы найдутся, но предложить зрителям путешествие в зазеркалье конкретной человеческой жизни — перед такой возможностью отступало все, включая биографические штудии.

Итак, фильм показывает Караваеву, играющую любимые роли в собственной режиссуре. Куски смонтированы из фрагментов разных лет, иной раз возрастной перепад бросается в глаза. Но природная фотогения — этот дар Божий не оставил актрису. Она играет в одной мизансцене, стоя перед неподвижной камерой. В ее пластике, в летящих руках под прозрачным палантином есть что-то от роковых героинь немого кино, есть декадентский надлом и полное слияние с образом, растворение в нем, что, как правило, не на пользу искусству. Но критик во мне молчит. Я вижу что-то столь интимное, что на границе сознания трепещет вопрос: этично ли разглядывать эти кадры? Такое ощущение, что ты в астрале и наблюдаешь жизнь человеческого духа, уже отлетевшего. На эти немые планы наложен голос Караваевой. Драгоценный голос, чарующий, как пе-

ние сирен. Отсутствие синхрона не мешает. Артикуляция, движение губ редуцировано нефокусным, размытым изображением. А все вместе, призрачное изображение и голос, воспринимается целостно. Как послание высших миров. Она читает прощание Анны с сыном, самоубийство Анны, последний монолог Нины Заречной...

Почему этой лучезарной девушке с наивно распахнутыми глазами был уготован такой жребий? И кто, какая пифия могла угадать в ней роковую женщину? Фильм не дает ответов, он лишь множит вопросы, разжигая интерес к этой личности. Очевидно одно: она была из тех, кого судьба преследовала, «как сумасшедший с бритвою в руке».

Лишь вначале было везение, тоже сумасшедшее. Трудно объяснить, как удалось «Машеньке» — простодушной картине про любовь почтовой служащей и шофера, бесконечно далекой от мифологии эпохи, ускользнуть от всевидящего ока партначальников. Видно, была на то господня воля, чтобы прелестное женское лицо озарило страну в роковом 42-м. Фильм «Машенька», впервые показанный уже обстрелянным фронтовикам, действовал на публику духоподъемно. Молоденькая актриса в одночасье стала знаменитой. В 43-м она еще успела сняться в боевом киносборнике «Наши девушки» в короткой новелле «Тоня» у Абрама Роома (почему-то положенной на полку), а летом того же года по дороге на съемки фильма «Небо Москвы» приглашенная Юлием Райзманом уже как звезда Караваева попала в автокатастрофу. Травма перечеркнула так счастливо начавшуюся звездную карьеру. Несравненная Машенька, в чьем облике светилось бесконечное доверие к жизни, превратилась в женщину со шрамом. Это был конец. Она потеряла лицо, а с ним амплуа лирической героини. В год катастрофы ей исполнилось двадцать два, и у нее не было никаких шансов. Чтобы начать сначала, нужен был режиссер, уверенный в том, что новый имидж Караваевой интересен и продуктивен для кино. Такого не нашлось. И Голливуд повернулся бы спиной к изуродованной звезде. И все-таки ее потянуло на Запад. Там можно было надеяться на пластическую хирургию. Она вышла замуж за английского дипломата. Живя с ним в Швейцарии, играла в театре русской церковной общины.

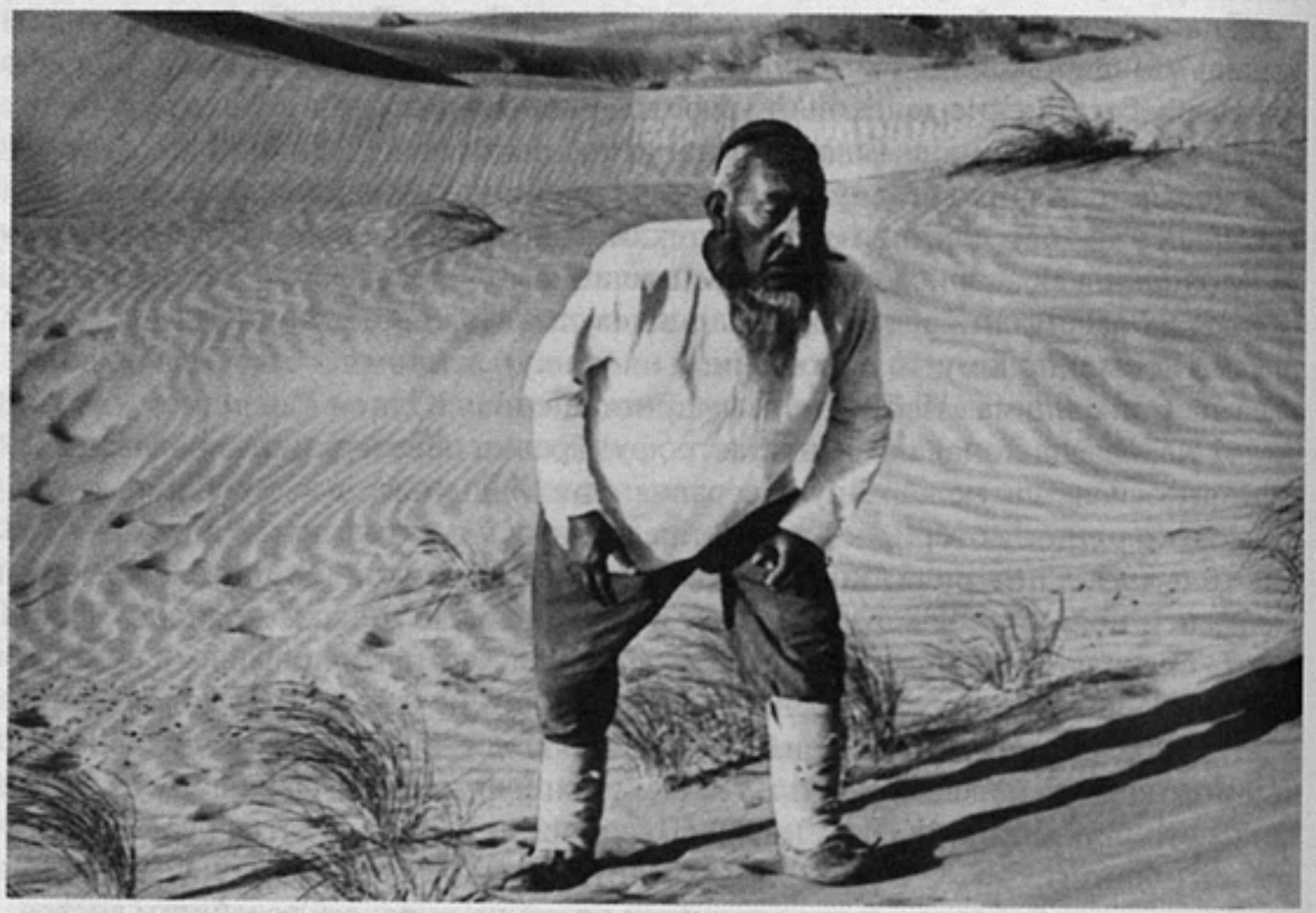
Трагические обстоятельства ее жизни не стали, впрочем, всеобщим достоянием. Ни во время войны, ни после, когда Караваева, оставив мужа, с которым провела несколько лет в Англии и Швейцарии, в 50-м году вернулась на родину. Актерский миф Караваевой отторгал трагические подробности ее личной судьбы. Даже такие, как покушение на самоубийство. То ли ее и в самом деле преследовало известное ведомство, то ли то был страх преследования плюс неустроенность, неприкаянность, бездомность. Словом, поводов, чтобы впасть в депрессию, хватало. Приснопамятный пункт «есть ли родственники за границей?» делал свое дело. Не нашлось никого, кто решился бы «раскрутить» Караваеву по-новой. К тому же характер у актрисы был не сахар. Только в 1965 году Гарин с Локшиной снимут Караваеву в роли Эмилии в «Обыкновенном чуде». Кадр из этой картины цитируется в фильме. И что же? Шрам над верхней губой ничуть не портит актрису, разве что придает ее облику загадочность. В ее стиле есть что-то от поздней Марлен Дитрих — стать, величавость, ощущение себя как события в пространстве. Ясно, что Караваева в прекрасной актерской форме. Ясно, что такой актрисе нет места в советском кино. Что она выпала из его мифологии.

Ловлю себя на том, что въевшийся в кровь позитивизм понуждает расставлять точки над i, выстраивать причинно-следственные связи... Забыв про то, что «надо оставлять пробелы в судьбе, а не среди бумаг». В конце концов, внутренняя свобода еще и в том, чтобы унести с собой тайну собственной жизни. Оставив живущим романтическую легенду. И матрицу своей личности на пленке.

ВИДА ДЖОНСОН

Спорная территория

РЕКОНСТРУКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В КИНО



«Невестка», режиссер Х.Нарлиев

Проблема национального пространства в постсоветском кино возникает как результат реального его перекраивания и реконструкции в тот момент, когда бывшие советские республики обрели независимость. Сюжет перепланировки границ, деконструкции и демифологизации единого Советского Союза, реконструкции и ремифологизации идентичных русских, казахских, узбекских, латвийских и так далее национальных пространств не является достоянием лишь бывшей советской империи. В книге Джона Дэвидсона «Ретерриториализация в новом немецком кино» речь тоже идет о подобном процессе. Каков же его результат? Первое, что бросается в глаза, — это изменение способов самоидентификации и саморепрезентации. Индикатором этих изменений служат отношение к физическому пространству, прежде всего к пейзажу[1], и рождение нового стиля (я называю его «застойное ретро»), вобравшего в себя модифицированные элементы «большого стиля» советского кино конца 60-х — начала 70-х годов.

На мою задачу — описание нового стиля изображения национального пространства, в особенности пейзажа, — органично проецируется концепция Джеймса Доналда о «сопоставлении панорамы и мифа как стилей представления города», предложенная в его книге «Воображая современный город» — Imagining the Modern City. А теперь вернемся к фильмам 70-х, где, как я считаю, единое советское пространство изображалось и утверждалось средствами кинематографического стиля — «большого», панорамного стиля, где пейзаж и «род-

[1] Сошлюсь на недавние публикации английской исследовательницы Эммы Уиддис. Первая — Viewed from Below: Subverting the Myths of the Soviet Landscape — посвящена концу мифа советского индустриального пейзажа в перестроечном кино, тема второй статьи сформулирована в ее заглавии: «Система, которую невозможно отразить на карте: распад общественного пространства в поздних советских фильмах» (An Unmappable System: the collapse of Public Space in late-Soviet Films»).

ные просторы» часто оказывались на первом плане. О крупных картинах 70-х годов можно даже говорить как о фильмах, где в главной роли выступает пейзаж. Приходит на память приснопамятная соцреалистическая формула культуры «национальной по форме и социалистической по содержанию». Прекрасные пейзажи Кавказа, Средней Азии, развернутые на широком экране, который преобладал в конце 60-х — 70-е годы, уникальны и разнообразны. Их неповторимая красота захватывает дух, но по сути они универсальны, их объединяет оптимистический настрой и общее мифотворческое начало.

В ранние 60-е русские режиссеры отправлялись на республиканские студии снимать свои дебютные ленты («Дети Памира» В.Мотыля созданы на «Таджикфильме» в 1963 году, «Зной» Л.Шепитько и «Первый учитель» А.Кончаловского — на «Киргизфильме» в 1963 и 1965 году соответственно) — так визуально колонизировались регионы, снятые с русской точки зрения. Поздние шестидесятники, поколение режиссеров из республик, получившие образование в Москве, в 70-е годы снимают национальные фильмы с глубоким фольклорным бэкграундом, в вышей степени профессиональные (с точки зрения режиссуры, операторской работы, актерского мастерства, дизайна) и с поразительным зрительным рядом — такие как «Невестка»(1972) Ходжакули Нарлиева или «Табор уходит в небо» (1972) Эмиля Лотяну. Здесь нет объединяющей советской идеи. Их сходство в ином. В том, что эти широкоформатные фильмы, сняты в прекрасных, насыщенных тонах долгими панорамными планами, которые делают миф неотделимым от пейзажа — этой квинтэссенции национального пространства. Разве можно забыть контраст кричаще пестрых цыганских юбок, желтой травы и кроваво-красного заката в картине «Табор уходит в небо»? Золотые пески туркменских пустынь оттеняют красное платье невестки, и этот зрительный эффект исполнен экзистенциального смысла. Пейзажи, конечно же, подлинные, потому что в основном фильмы снимались на натуре, но одновременно это и искусственно созданное пространство, результат соположения панорамы и мифа, породившего барочный «большой стиль».

Решающее значение имеет широкий формат. Он практически удваивает окружающее художника пространство, но одновременно — чисто зрительно мельчит персонажи, выдвигая на первый план декорации, фон. Это весьма уместно в вестернах или скорее истернах, вроде «Седьмой пули» узбекского режиссера Али Хамраева, где герой-коммунист преследует бандита по горам и равнинам неописуемой красоты. Вспоминаются многочисленные американские вестерны конца 50-х — начала 60-х годов, в особенности «Большая страна» (The Big Country). Исследователи уже не раз отличали существенное сходство между советскими и американскими фильмами. Еще одна возможная историческая параллель — советские картины эпохи застоя и американские вестерны и исторические эпопеи, созданные в конце 50-х.

Широкий экран позволяет снимать гигантские, захватывающие массовые сцены (Бородинская битва в «Войне и мире» Бондарчука), в которых органично сплетаются панорамный охват событий и национальный миф. Вспомним американские исторические эпопеи, коллосальные зрелищные картины, Моисея — Чарлтона Хестона, раздвигающего воды в «Десяти заповедях», или героя того же Хестона в эпизоде гонок на колесницах в «Бен Гуре».

Нужно ли говорить, что каким бы ни был пейзаж, городским или сельским, он подается роскошно, ярко, красиво. Один из последних советских фильмов «большого стиля» «Сибириада» (1979) Андрея Кончаловского визуально обозначает непримиримый конфликт между промышленным (советским) и природным русским пейзажем. Но даже сцены разрушения и пожара сняты здесь потрясающе красиво и монументально. Съемки реалистические, пространственные отношения истинные, а миф великой России незыблем и несокрушим.

В эпоху гласности и в постперестроечные годы происходит как стилистическая, так и тематическая деконструкция, «стирание с карты»: «большой стиль» и сопутствующий ему миф о едином, необъятном, величественном советском пространстве отступают в прошлое.

Еще до фактического передела советской территории в 1991 году в фильмах периода гласности конца 80-х начинает возникать новое национальное пространство. В книге «Геополитическая эстетика» (The Geopolitical Esthetic) Фред-

«Табор уходит в небо», режиссер Э.Лотяну

рик Джеймисон, говоря о «Днях затмения» А.Сокурова, назвал этот процесс «патологией визуального, неисцелимой болезнью видимого, осязаемого пейзажа, пораженного смертельным недугом преждевременного старения». Эта «патология визуального» проявилась в показе на экране ранее скрытой изнанки советской цивилизации — загаженных пейзажей, гор мусора, металлических обломков, сломанных машин, полуразрушенных зданий.

Если в фильмах 70-х национальный пейзаж был прекрасен и признаки советской цивилизации, если они там присутствовали, неизменно высветлялись, то позднее в русских картинах («Маленькая Вера», «Взломщик») и лентах национальных республик, особенно казахских («Игла», «Конечная остановка»), национальное пространство в буквальном смысле перестраивается, обретая негативные черты.

В «Маленькой Вере», ключевом фильме периода гласности, ставился под сомнение позитивистский миф могучего индустриального пейзажа. Вместо этого зрителю предлагалось послушать лязг поездов, увидеть горы железобетонного мусора, клубы цветного дыма, отравляющие воздух. В чернушных картинах начала 90-х излюбленным местом действия стала свалка. В «Конечной остановке» Серика Апрымова символично не только название. Само место действия — где-то в печально знаменитом по уровню радиационной загрязненности районе Семипалатинска — воспринимается как первопричина трагических судеб персонажей. Недуги общества вписываются в пейзаж, постулируя ему «патологию визуального». В «Игле» (1988) Рашида Нугманова рукотворная пустыня, пожирающая Аральское море, не лишена зловещей красоты. Торчащие из песка ржавые корпуса кораблей придают пейзажу нечто фантастически марсианское. В этом фильме возникает вопрос и о колонизирующем советском влиянии: советский город — логово зла, врач, который дает людям наркотики, — русский, место исцеления, куда герой везет свою девушку, чтобы спасти от наркозависимости, — деревня, казахстанская глубинка. Знак «плюс» меняется на «минус», но пейзаж как был, так и остается мифологизированным. Только теперь он является местом, где рушатся фундаментальные советские мифы.

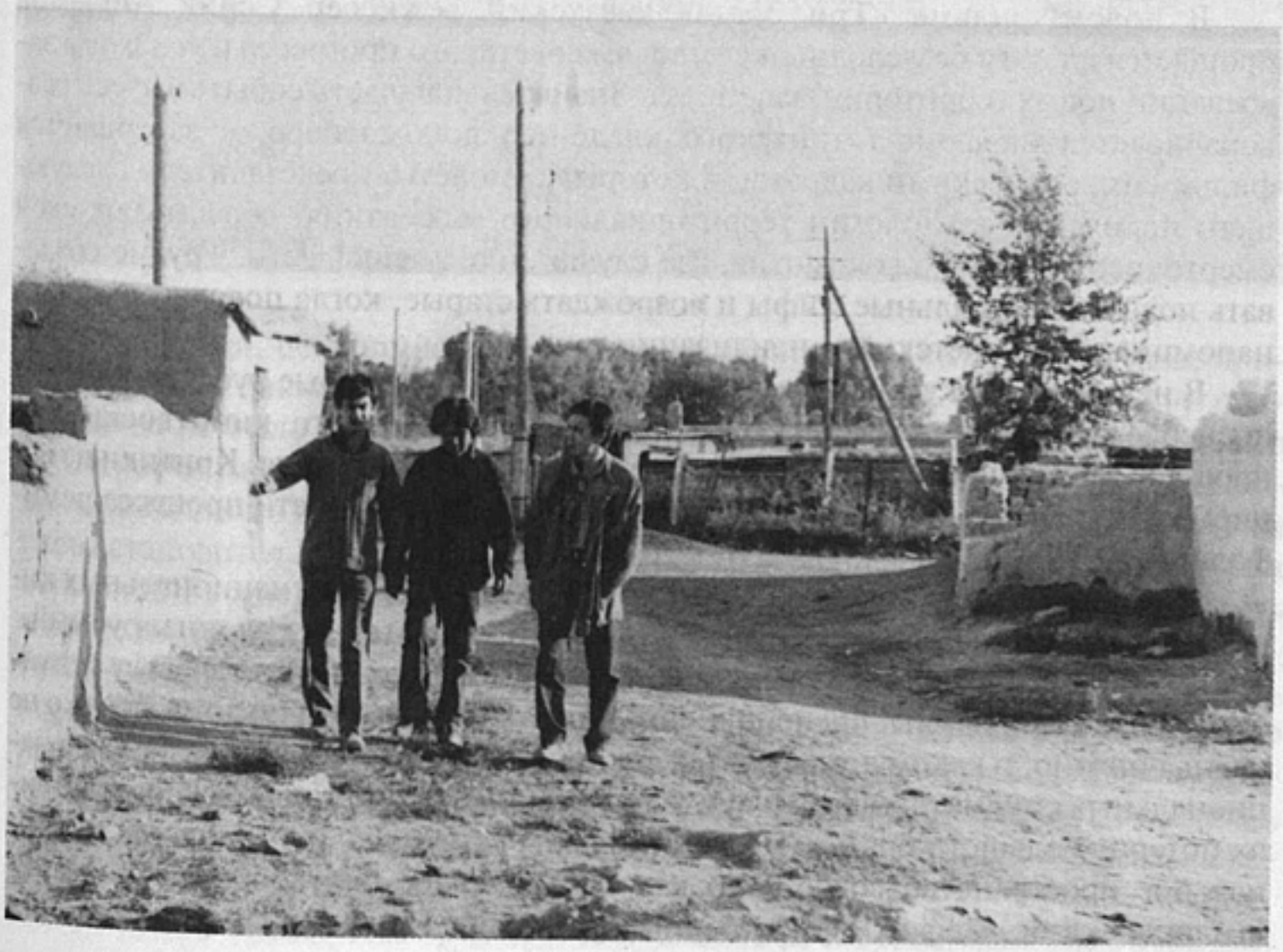
Кинематографические стили, то, как снимается это де- и реконструированное пространство, также претерпевают радикальные перемены. Во многих, особенно русских фильмах периода гласности и перестройки, как и в тех, о которых говорилось выше, клаустрофобические, часто дезориентирующие крупные планы приходят на смену широким панорамам, в буквальном смысле сжимая национальное пространство как на пленэре, так и в интерьере, где все

чаще происходит действие. Пространство разделяется, становится ненадежным, мы часто не в состоянии сказать, где точно находятся действующие лица, как фрагменты пространства соотносятся один с другим.

Когда же напыщенный «большой стиль» вновь возникает в фильмах «сталинского ретро», таких как «Прорва» Ивана Дыховичного или «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова, он несет явную ироническую нагрузку. Роскошные виды, будь то золотые фонтаны на ВДНХ в «Прорве» или переливающиеся на солнце золотые нивы в «Утомленных солнцем», — это и шикарный фасад, за которым кроется всемогущее зло сталинизма, и соблазнительно прекрасный визуальный контрапункт к нему. В середине 90-х во многих крупных картинах, таких как «Мусульманин» или «Кавказский пленник», предпринималась попытка перекроить, реконструировать и ремифологизировать теперь уже русское, но все еще имперское (по авторскому ощущению) национальное пространство.

Серьезные опыты по созданию нового русского пространства и национальных мифов в недавних фильмах — скажем, в «Сибирском цирюльнике» Никиты Михалкова (его ответе «Сибириаде» своего брата) или «Русском бунте» Александра Прошкина — наталкиваются на непростые проблемы. Такой тип монологического и традиционного «большого стиля» и сопутствующая переработка теперь уже чисто русской мифологии, очищенной от советского прошлого, не соответствуют ни очень сложной современной русской реальности, ни формирующейся кинематографической эстетике. Представляя фильм на «Кинотавре» в Сочи, режиссер Прошкин сказал: «Я погрузился в вечно невменяемое пространство России». Эти фильмы «застойного ретро» представляют собой попытки перекроить карту единого советского пространства, очистить ее от советского колорита и вновь мифологизировать, только теперь уже как вечно русское, к тому же включить сюда необъятную Сибирь. Неудивительно, что захватывающие дух панорамные съемки «вписывают» русский имперский миф в изумительные пейзажи последней части «Сибирского цирюльника».

Процесс реконструкции национального пространства присутствует и в кинематографиях новых независимых государств, где стиль «застойного ретро» используется для создания нового национального кино и национального пространства, свободного от напоминаний о территориальных связях с Советским Союзом. Основное различие с новой российской кинопрактикой состоит в том, что маленькие государства акцентируют отказ от наследия имперской советской системы, противопоставляют опыт колонизованных опыту колонизаторов. Другими словами, если в русских фильмах заметна тенденция к тому, что-



«Конечная остановка», режиссер С.Апрымов

бы вновь заявить свои права на все еще монументальное имперское национальное пространство и переименовать его из советского в русское, кино бывших республик старается создать десоветизированное, зато политически свободное национальное пространство. Историческая мелодрама литовца Альшмантаса Пуйпы «Жизнь Эльзы» открывается кадрами гигантских и гневных волн холодного моря. Морская стихия фактически становится героиней фильма. В «Страшном лете» латыш Айгарс Грауба упивается милым пасторальным пейзажем, описанием места, где традиционно проводится национальный фестиваль песни. Это мифологизированное национальное пространство будет уничтожено немцами и русскими, которые вторгнутся сюда во время второй мировой войны. Фильм в буквальном смысле о пересмотре границ и перекраивании географических карт. Впечатленный огромным успехом польского фильма «Огнем и мечом», украинский режиссер Юрий Ильенко срочно начинает снимать «Мазепу», где гетман Мазепа не предатель по отношению к Петру I, а украинский патриот. Не сомневаюсь, что в картине, поставленной бывшим оператором, наделенным редкой визуальной чуткостью, будет множество потрясающих пейзажей.

В кино республик Азии, где теперь производится один-два фильма в год (исключение до недавнего времени составлял лишь более плодовитый Казахстан) попытки определить новое национальное пространство и его мифологию представлены целым направлением. К примеру, «Заманай» режиссера Болота Шарипа, вполне добротная мелодрама. По словам одного казахского критика, она могла бы стать «новым казахским национальным фильмом», если бы в Казахстане существовал прокат. Картина может похвастаться впечатляющими панорамными съемками водопадов, отвесных склонов, первозданной природы. На фоне этой красоты ведется рассказ о женщине, которая, спасаясь от сталинских репрессий, уходит в Китай вместе с тысячами таких же, как она, гонимых земляков. В финале, уже став старухой, она выкрадывает у невестки единственного внука, ведет его по потаенной тропе на родину, а сама умирает в дороге. В фильме, как и в новом сценарии Рустама Ибрагимбекова об азербайджанцах, которые пытаются воссоединиться со своими братьями, живущими в Ираке, начинает вырисовываться направление поисков новой этнической родины — прочь от России и ее советского имперского прошлого.

В «Бешкемпире» киргизу Актану Абдыкалыкову удалось вообще стереть все признаки советского присутствия (никаких грузовиков, форменной одежды, сломанных машин) и благодаря использованию языка, национальных традиций создать вневременное, исконно киргизское пространство.

В новом фильме «Три брата» казахский режиссер Серик Апрымов прощается с таким безусловным символом советского прогресса и успехов в завоевании новых территорий, как поезд. Значительная часть событий здесь разворачивается на фоне гигантского кладбища локомотивов, а завершается фильм символическими кадрами, в которых самолеты, представители следующего поколения технологий территориального завоевания, сбрасывают свой смертоносный груз на локомотив, где случайно оказались дети. Трудно создавать новые национальные мифы и возрождать старые, когда повсюду остались напоминания о советской «цивилизации».

В недавних дискуссиях о кинематографе СНГ некоторые русские критики пренебрежительно отзывались о попытках национального кино воскресить прошлое с помощью устаревшего кинематографического стиля. Критики из национальных республик, напротив, говорили о плодотворности процесса ремифологизации.

Как мне кажется, большую роль в том, что происходит в национальных кинематографиях, все еще играют отношения «колонизатор — колонизируемый». То, что часть этих фильмов представляет собой ужасающие по качеству сентиментальные мелодрамы, преисполненные ностальгии, тоски по дому (только не очень понятно, о каком доме речь), свидетельствует о тотальном разброде в национальных кинематографах, о психологических и экономических последствиях потери «большого брата». Но в нескольких замечательных фильмах национальное пространство воссоздано как полуреальное-полувоображаемое вместилище сказок, мифов и фольклорных фантазий. Признанный узбекский ре-

жиссер Али Хамраев недавно выпустил свой первый за последние десять лет фильм, изумительно красивый, без диалогов, где на фоне постиндустриального пейзажа два пастуха и незнакомка разыгрывают извечный «треугольник», произнося всего три слова — свои имена: Бо, Ба, Бу. Таково и название фильма. Величественный стиль поддержан в этой картине великолепными пейзажами панорамы и скорее универсальными, чем национальными мифами.

Однако русские критики правы, обращая внимание на почти полное отсутствие современных урбанистических пейзажей и новых технократических пространств в кинематографиях бывших республик. Вряд ли можно найти этот новый «пейзаж» XXI века в сегодняшней Средней Азии, в то время как в лужковской Москве он существует, хотя и предстает в виде фантастических эклектичных декораций. В глянцевых триллерах, таких как недавний «24 часа», преступники в шикарных костюмах гоняются друг за другом по футуристическим стеклянным зданиям или преследуют жертву в киберпространстве. В этом фильме передвижения героя буквально расписаны компьютерной программой на компьютерной карте новой виртуальной Москвы.

Процесс реконструкции пространства набирает скорость в фильмах конца и начала тысячелетий. Новая «карта» глобализованного, морально двусмысленного игрового пространства, изобилующего глянцевыми, отражающими

«Сибириада», режиссер А.Кончаловский

поверхностями, центром которого, что примечательно, является Москва, присутствует и в фильме Александра Зельдовича «Москва». Национальное пространство не было нравственно нейтральным ни в «хорошем» советском, ни в перестроечном «плохом» представлении. «Москва» Зельдовича знаменует собой новый этап в переделе русского национального пространства. Его центром снова становится Москва. Отношения «центр — периферия» между Москвой и остальной Россией (куда входит и Петербург, которому никак не удается стать «центром») плюс дихотомия центр — периферия между Россией и бывшими республиками, которые составляли непрекращающийся «пространственный диалог» в советском и постсоветском кино, теперь разрешаются в исключительно извращенном виде и с черным юмором. Сцена, в которой Лев овладевает Машей через дырку на гигантской карте России, проделанную ровно в том месте, где значится Москва, прибавляет особый глумливый оттенок понятию пространственного передела.

Москва у Зельдовича предстает как новый высокотехнологичный парк раз-

влечений даже не конца XX, а скорее начала XXI века. Но стилистически фильм опирается на «большой стиль» 70-х. Это невероятно утонченное кино представляет пышное «застойное ретро» в новом ироничном дискурсе, приличествующем наступившему веку. В финале у могилы Неизвестного солдата, к которой приходит герой, женившийся сразу на двух сестрах, звучат слова некогда популярной песни: «Здравствуй, наша столица родная, здравствуй, сердце родимой земли». На долю поколения «семидесяхнутых», лишенного иллюзий и испытывающего отвращение к идеологии, выпало перекроить русское национальное пространство, вновь утвердить его визуальную красоту, освободив от груза идеологизированных мифов.

Но можно ли говорить о том, что параллельно с процессом уничтожения и демифологизации идет процесс созидания и ремифологизации? Ведь героиня картины Зельдовича — потрясающе хаотичная, но потрясающе красивая Москва, которая снова наносится на карту России как символический и даже эротический центр. Здесь мы явно имеем дело с «панорамой и мифом как стилями представления города», о которых пишет культуролог Джеймс Доналд.

И, наконец, дискутируя о национальном пространстве, необходимо затронуть аспект его ретерриториализации, выражающийся сначала в окончательной эмансипации от американского пространства, а потом и в покорении его, что мы видим в «Брате-2» А.Балабанова. Этот фильм сделан в жанре, бесконечно далеком от жанра «Москвы», но в то же время сродни ей по ощущению начала нового века. Как выясняется, Москва — не только сердце бывшей советской и русской империи. В «Брате-2» она предстает как центр мира. Данила Багров, свершив правосудие и обезопасив национальную территорию, в финале «Брата» направляется по прекрасному заснеженному русскому пейзажу из периферии (да-да, красавец Петербург в советской России всегда был провинцией, и перестройка не изменила его места на символической карте постсоветского сознания) в центр, в Москву. Из сердца Москвы, с Красной площади, он пускается покорять Америку. Его путь лежит к ее центру, к знаменитому городу средней Америки – Чикаго. Все американцы оказываются либо доброжелательными идиотами, либо преступниками, а грязные американские пейзажи отдают чернухой из русских фильмов 90-х годов. Герой покоряет Америку не тогда, когда убивает плохих американцев или просто парней, которые оказались не в то время не в том месте. Он покоряет страну, когда, взбираясь по пожарной лестнице облупившегося американского здания, распевает детскую песенку: «Речка, небо голубое, это все мое родное, это родина моя. Всех люблю на свете я». Этими словами он буквально вписывает русский пейзаж в американский, подавляя и покоряя последний. Кому нужна эта Америка, этот грязный Чикаго, когда есть Москва – пульсирующий новый центр радикально переделанного мира?

Но погодим прощаться с Америкой. Смысл «Брата-2» не столь однозначен, ведь американская мифология накладывается на пейзаж, на объекты-прототипы. Долгие панорамы Нью-Йорка и Чикаго ничем не уступают видам новой Москвы. Грузовик, который подвозит Данилу из Петербурга в Москву, кажется малюткой по сравнению со сверкающим металлическим гигантом, в который сажает героя американский шофер. А сколько времени требуется им, чтобы добраться по роскошному хайвею до Чикаго? Этот путь, который я проделывала за день, занимает у нашего героя и его веселого американского друга, профессионального водителя, два дня. Балабановская Америка даже больше настоящей, мифологизированные расстояния подчеркивают как значительность завоеваний героя, так и пространственное величие Америки. Снова сопоставление панорамы и мифа в пышном стиле воображения и конструирования города, пейзажа, национального пространства. «Кажется, Америка большая. Как и Россия» («Брат-2»).

Бостон, США

Перевод с английского М.Теракопян

Автор благодарит руководителей кинофестивалей «Кинотавр», «Киношок», «Созвездие», «Евразия»-98, Фест СНГ-99, «Белые Столбы» за предоставленную возможность увидеть фильмы России и стран СНГ, положенные в основу этой работы. Особая благодарность директору Госфильмофонда России В.С.Малышеву.

ЛАБОРАТОРИЯ КРИТИКА

«8 ½ женщин», режиссер Питер Гринуэй

В.КОЛОТАЕВ

Створки бытия

Сегодня в гуманитарных кругах все чаще говорится о смене вех: эпоха большого Другого завершается и на месте проклятых вопросов бахтинистики возникают судьбоносные проблемы конца XX века, связанные с попытками определить, что же такое реальность на самом деле. Вот и Славой Жижек в своем выступлении по поводу «Матрицы» утверждает: «Сегодня большой Другой стремительно дезинтегрируется»[1]. Однако Гринуэй в фильме «8½ женщин» с обреченной грустью констатирует обратное: Другой существует, еще как существует! Оказывается, он есть даже вопреки вроде бы очевидному факту его смерти. Более того, очевидность физической кончины лишь подчеркивает эффективность наличия Другого в невидимой плоскости бытия, в душе героя да и вообще любого другого с маленькой буквы.

В финале фильма пожилой отец, Филип Эмменталь, умирает, но герой остается ребенком, в присутствии которого взрослым неприлично упоминать о сексе. Смерть Другого все расставляет на свои места, безапелляционно указывает сыну на его место в детской, в то время как он надеялся, что сработают привычные и легко узнаваемые схемы жизнеутверждающего карнавального обмена, что вместе с имуществом и деньгами Эмменталь-младший унаследует право не только визуально (наблюдая через замочное отверстие), но и вполне открыто пересекать порог родительской спальни и делить ложе с символической матерью — Пальмирой, возлюбленной почившего. Однако на кровати, где и сам

[1] Жижек Славой. «Матрица», или Две стороны извращения. — «Искусство кино», 2000, № 6, с. 89—99.

он был когда-то благополучно зачат, продолжает лежать труп отца, тяжелый и в прямом и переносном смысле невыносимый. А символическая мать приглашает сына в спальню, в это идеальное пространство диалога, лишь затем, чтобы констатировать малоутешительный факт: место возле нее, как и прежде, занято вечным и нетленным Другим. Смерть лишь подчеркивает непреодолимую дистанцию между отцом и сыном. Маленькому Эмменталю никогда не быть отцом-мужем, не занять место Эдипа, освобожденное смертью как будто бы для него. И пенис Эмменталя-младшего, так настойчиво предлагаемый Пальмире, не способен сыграть роль онтологического моста, некоего архитектурного сооружения, позволяющего соединить его с объектом желания, замкнуть оргазмом цепь диалогической связи. Именно эта божественная дистанция, разделяющая непреодолимой границей мир моего «я» и Другого, является основой бытия, того символического измерения, в русле которого единственно возможным оказывается становление субъекта. Всякое стремление сократить дистанцию, больше того — желание физически занять место Другого, например, реально разыграть Эдипову драму, вытеснив физического отца с супружеского ложа, приводит к радикальному сужению пространства бытия, обмелению реки жизни.

«Меня впервые официально пригласили в эту комнату», — говорит герой-преемник. «Официально? — переспрашивает Пальмира. — А раньше ты бывал здесь неофициально?» Вряд ли опорные понятия теории карнавала и диалога – «официальное» и «неофициальное» — случайно сорвались с уст героев. Скорее, это привычная и легко узнаваемая постмодернистская практика — циничное использование языка некогда господствующей, а теперь переживающей центробежные, разрушительные процессы культуры белых мужчин — для создания эстетической вещи и выражения в ней собственных переживаний. Справедливости ради стоит отметить, что Гринуэй сознательно и открыто подчиняет постмодернистскую эстетику законам классической книжной культуры, в центре которой находится логос/фаллос. Работа Гринуэя в эстетике постмодернизма оставляет двоякое впечатление. С одной стороны, становишься свидетелем постмодернистской игры, произвольной перестановки значащих элементов культуры логоцентризма (знакомые поклонникам В.Сорокина манипуляции по расчленению тела текста великого предшественника, символического отца, в данном случае — Феллини). С другой стороны, невольно понимаешь, что фамильярная жестикуляция маленького Эмменталя по отношению к отцу не создает, по сути, той карнавальной ситуации, когда ожидается взаимное обогащение участвующих сторон — официального верха и неофициального низа. Что бы ни делали персонажи всех фильмов Гринуэя с телом большого Другого, они все время остаются в накладе, в проигрыше. От этих манипуляций личностного роста самого героя, впрочем, как и прироста массы его тела, не происходит. Более того, тело Стори Эмменталя постоянно ужимается, становится все моложе, от него все убывает и убывает, пока перед зрителем не предстает подросток. Из упитанного молодого мужчины он превращается в мальчика, обиженного ребенка, у которого большие и нехорошие дяди отняли любимую игрушку.

Слова «Король умер, да здравствует король!», некогда утверждавшие незыблемость миропорядка, вечное и непрерывное становление коллективного бытия, лишены сакрального смысла и не связаны с реальным положением дел. Они наталкиваются на скептическое «едва ли» Пальмиры. Король умирает, но у его преемника нет шансов взойти на престол (правильнее было бы сказать — на брачное ложе). Трон остается пуст. Циклическое движение жизни уступает место линейному времени, течение которого необратимо влечет индивида к смерти, к физическому концу. Эта пустота смерти, место физического отсутствия Другого — главное препятствие на пути вечно становящейся коллективной жизни. В ее поток желает погрузиться Эмменталь-младший. Но тот, кто в состоянии помочь ему осуществить желание, раствориться в эротическом экстазе мифологического дискурса, отказывается выполнить свою извечную роль универсального транспортного средства. Женщина, Ева-Пальмира, открывает перед Стори гробовое молчание экзистенциальной пустоты — это и есть точка отсчета индивидуальной жизни субъекта. Пальмира исключает возможность его перевоплощения в Эмменталя-старшего и, таким образом, признает в нем дру-

гого с маленькой буквы. Верно и то, что это отрицание в сыне признаков жизни отца, Другого, как бы подчеркивает наличие пусть и в зачаточном, точнее, скукоженном, состоянии субъективного бытия. «Он был совсем другой, Стори. У тебя не такое тело. Простое, угловатое, молодое. У вас нет того, что может доставить мне наслаждение, господин Эмменталь-младший».

Эти слова Пальмиры сообщают физическому телу сына «невыносимую тяжесть бытия», боль утраты райского существования, когда Другой воспринимался лишь как объект, осуществляющий желание. Они звучат как окончательный приговор той среде легкого бытия, в которой все подчинено законам экономии наслаждения. Другой с маленькой буквы, женщина, вдруг заявляет о своих притязаниях на долю в экономической жизни Эроса. Пальмира, сексуальный объект, этакая приставка к пенису Другого, оказывается, тоже хочет получить наслаждение, то есть заявляет о себе как о субъекте и повышает тем самым свой статус. Обманчиво низкое положение женщины вполне оправданно подвергается сомнению, когда Пальмира возвращает себе автономный фаллос — своего прежнего любовника, темнокожего певца. И здесь Гринуэй вновь проявляет качества традиционного художника-фаллоцентриста, умело подбирающего ключи к мужскому бессознательному. Он щедро делится со своими зрителями архаическими страхами мужчины перед образом женщины-врага, агрессора. Возможно, рефлексируя над собственным комплексом, мастер вновь обращается к архетипу матери-кастраторши, которая преследует мужчину от колыбели до гроба, чтобы оскопить его, выкачать из него деньги и саму жизнь.

Женщина — фантазм мужского бессознательного — неудержима в хищном стремлении захватить фаллос и вместе с ним жизнь субъекта, нейтрализовать свою зависть к пенису. Она хочет официально и безраздельно владеть им, оставив мужчине лишь небольшой орган тела для отправления естественных функций жизнедеятельности, беспомощно болтающийся член, символизирующий мужское бессилие. Вспомним сцену, где недавняя глупышка Симато, наученная товарками по гарему — Пальмирой и Кито, — отбирает у Эмменталей империю игральных автоматов «Пачинко». Вначале она объявляет о своем желании абсолютной свободы. «Я хочу свободы. Я была первой. Я дала вам вдохновение. Хватит патриархального покровительства! Долой мужские стереотипы! Я хочу вернуться в залы «Пачинко»!» Надо полагать, что она хочет именно той свободы, которая дает возможность беспрепятственно и неограниченно манипулировать фаллосом, получая наслаждение от власти над бесконечно длящимся оргазмом. В качестве фаллоса выступает игральный аппарат. Нетрудно понять, что чувствует Симато, отбирая, точнее, возвращая себе некогда утраченный фаллос и устраняя таким образом глубинную недостачу, восполняя ущерб от потери пениса.

До этого кастрационного жеста экспроприации игрального бизнеса Симато находилась под властью традиционной фаллоцентрической культуры мужчин. Вначале это семья, в которой номинально властвует мужчина, затем гарем Эмменталей. Задача ее отца — лишить дочь мастурбаторного наслаждения, отгонять от этого проклятого аппарата в виде члена, по семенному каналу которого выбрасываются (эякулируют, как сперма) шарики, — выигрыш. Заметим, что баловство с метафорическим членом в игральных залах «Пачинко» — удел исключительно слабого пола, проигрывают деньги мужчин молодые японки. Отец, бегающий за девушкой, естественно, занят полезным делом — формированием у нее комплекса вины. Между тем она жаждет освободиться из-под опеки семьи, чтобы мужчина не мог ограничивать ее желание самостоятельно осуществлять генитальное наслаждение. В этом стремлении она сама вскоре выступит как кастратор — путем подлога и подделки подписей лишит мужчин важных атрибутов их фалличности, например, украдет автомобиль жениха. Правда, уйдя из-под власти отца, она попадает в новую зависимость. Теперь уже ей покровительствует Стори, который, будучи управляющим «Пачинко», дает Симато возможность играть и выигрывать, набирать полную лохань стальных шариков, низвергнутых по Y-образным желобкам в символическое влагалище. Но, взбунтовавшись, ненасытная Симато требует: «Я хочу, чтобы все это принадлежало мне официально, за вашей подписью!..» Росписью пера, кастрационным жес-

том фаллос-«Пачинко» изымается у мужчин и оказывается в собственности женщин, сообщая им столь желанный атрибут маскулинности.

Стоит, однако, обратить внимание, что Гринуэй, точнее Божественный рок, щадит женщину, сохраняющую в той или иной степени атрибуты женственности. Симато, несмотря на ее амбициозность и внешнюю агрессивность, не погибает. Жертвой землетрясения становится Кито, стремившаяся во всем походить на мужчину. И этому мы находим объяснение. Дело в том, что Симато осуществляла свои стремления по присвоению фаллоса на символическом уровне — манипулируя только означающими. В сущности, она остается женщиной — женщиной, присваивающей фаллос. Но есть разница между стремлением «обладать» фаллосом и «быть» им. Все дело в способности выстраивать и сохранять определенную дистанцию между собой и объектом желания, некую символическую прослойку, позволяющую избежать растворения в нем. Кито, напротив, изо всех сил пыталась сократить расстояние между собой и той идеальной формой, к которой она стремилась. И можно сказать, что успешное овладение мужской атрибутикой привело ее к смерти. Когда реальное перетекает в идеальное, жизнь эстетизируется и прекращает свое существование. Оказывается, что нарушивший дистанцию между собой и Богом лишается опоры в бытии. Другой должен оставаться Другим. Стремление отнюдь не метафорически занять место Другого, слиться с ним приводит либо к разбитому корыту, либо, как показывает Гринуэй, к разбитой голове (Кито умирает во время землетрясения, когда ей на голову падает кусок черепицы).

Погибает и другая девушка, Мио, испытывающая вроде бы противоположное желание — стать еще более женственной. Мио стремится подражать актерам театра Кабуки, идеально воплощающим женственность. В японском театре, на представление которого Стори приглашает отца, женскую роль играет актер-мужчина. «Она совсем не похожа на женщину», — разочарованно говорит Филип. «Но это мужчина», — объясняет Кито. «Но откуда он все это знает?» — недоумевает Эмменталь-старший. «Тренировка, наблюдения, имитация всех типов женщин, созданных мужчиной», — говорит невозмутимая Кито.

Итак, образцом для подражания актеру, играющему женщину, служит фантазм мужского бессознательного. Мужчина моделирует женские образы, в соответствии со своими представлениями о том, какой должна быть женщина, со своими сексуальными фантазиями, и навязывает их женщине, заставляя ее строить в соответствии с ними свою идентификацию. В жизни происходит жесточайшая эксплуатация женщины, которой ничего не остается как играть роль, отведенную мужчиной, имитировать его желание. Мужчина хочет видеть в женщине свое бессознательное, и женщина предлагает ему в качестве зеркальной плоскости свое тело. От того, насколько успешно играет женщина женщину, зависит и степень ее собственной самооценки, и ее социальная значимость, словом, успех идентификации. Скажем сразу, что в жизни женщине не вполне удается ее роль женщины, так как она все-таки женщина, а изображать приходится фантом мужского бессознательного. В театре Кабуки, то есть в эстетической действительности, ситуация меняется — женщину играет мужчина, ибо он лучше знает, что такое женщина, ведь именно мужчина придумал образ и заставил встроиться в него женщину.

Этот порядок лишает Мио возможности правдоподобно изображать женщину, осуществлять мимесис (подражание действием). Именно потому, что она женщина, ей не дано воплотить идею женственности на сцене. Если принять во внимание различия в трактовках мимесиса у Платона и Аристотеля, то окажется, что актер-мужчина выражает идею женственности феноменологически, осуществляет подражание действием, по Аристотелю. В этом случае его мужское тело, которое воспринимается европейцем как художественный изъян театральной постановки, лишь контрастнее, ярче, правдоподобнее передает сущностное начало женщины. Физическое несходство, тот самый злосчастный излишек, становится усиливающим моментом правдоподобия. Женщина, изображающая женщину, воплощает эстетику Платона, выражает своим телом идею женственности диалектически, то есть абсолютно сливаясь с идеалом, полностью эстетизируясь.

Сцена ревности, которую Симато намеревается устроить Стори, заинтере-

совавшемуся Мио, неуместна. Грубо говоря, ей не к кому ревновать: Мио — произведение искусства, вещь. «Ты не можешь ревновать к женщине, которая хочет стать еще более женственной, наблюдая за мужчиной, переодетым женщиной», — говорит Стори.

Суть сделки, которую он предлагает Мио, следует рассматривать как предложение восполнить недостачу за счет взаимного дополнения: Мио дает Стори то, чего нет у него, Стори исполняет ее желание. «Обучите меня искусству Кабуки, а я помогу вам стать похожим на него, точнее, на нее, то есть стать еще более женственной».

Итогом договора между Стори и Мио становится неравнозначный обмен. Стори получает новое знание, оно касается искусства Кабуки, в котором зеркально отражается пространство символической реальности жизни. Вспомним, что фантазм, порождение мужского бессознательного, задает форму, которую стремится заполнить женщина. В свою очередь, актер-мужчина на театральной сцене возвращает ситуацию к исходной, в рамке возникает фантазматический образ, воплощенный в теле мужчины. Грубо говоря, на сцене проживается реальная реальность, в отличие от той символической, в которой мы живем в действительности, не видя в женщине собственные проекции — проекции мужского бессознательного. Значит, Стори получает жизнь в ее реальном наполнении. Тогда как Мио — нечто обратное, смерть. Сняв противоречия, неизбежно возникающие в точке привязки к своему образу «я», устранив кризис идентификации, она получает абсолютное знание, способность видеть истину и погибает. Живая плоть тела уступает место мертвой плоти текста, и Мио — «японская Офелия, восточная красавица в озере» — встраивается в конце концов в сонм многочисленных знаменитых утопленниц из произведений великих мастеров.

Напомним, что фантазм — это экран, скрывающий невозможность достигнуть желаемого. Его функция — «заполнение незамкнутости Другого, сокрытие его неполноты»[2]. Переход через экранную плоскость фантазма, до сих пор отделявшую субъекта от того, что «не может быть символизировано»[3], то есть от пространства реального наслаждения, означает возведение воображаемого в статус реального. То, что мы видим на экране, выглядит несколько иначе по ту сторону фантазма. Из зрительного зала Мио видит объект желания, свой идеал, но ведь прозрачный, невидимый экран, разделяющий зрителя и актера, собственно фантазм, лишь маскирует невозможность встречи с этим идеалом в пространстве реального диалога, скажем, в эротическом экстазе. Переместившись в точку абсолютного видения, оказавшись по ту сторону кулис, мы разочарованно обнаружим скрываемую доселе фальшь, «неполноту Другого», тот самый недостаток, плавно переходящий в свою противоположность, который там, из точки зрения фрустрированного субъекта, из зрительного зала, выглядит как абсолютное достоинство, обретает символическую ценность фаллоса. И в этом случае мы поймем разочарование Мио, обнаружившей свой идеал (Филипа, загримированного под женщину) в свете реального, то есть с отростком, казавшимся ей из зрительного зала индикативом некоего измерения абсолютной истины. С этим абсолютом и хотела отождествиться женщина, чтобы стать еще более женственной, то есть в конечном счете стать фаллосом — универсальной ценностью. Однако если по сю сторону фантазма символическая реальность, другими словами, жизнь строится на сокрытии, примирении этого противоречия-недостатка, то по ту сторону экрана противоречие обнажается, открывается та простая и малоутешительная истина, что идеалом женственности является мужчина.

Иначе развивается путь Симато. Стремление нейтрализовать роковую недостачу не выходит здесь за рамки желания «иметь» фаллос. И, оставаясь женщиной, Симато может удовлетворять это желание символически — владея, например, игровым бизнесом. Возможно, Симато станет фаллической матерью какого-нибудь сына-недотепы (вроде того, кто в начале фильма упустил из рук империю игровых залов «Пачинко»), и тогда другая женщина, отбросив карнавальные атрибуты женственности, ринется в гущу схватки за обладание гене-

[2] Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии. М., 1999, с. 129.
[3] Там же.

ральным означающим и, как водится, победит. Пока же, проживая в замке Эмменталей, Симато занята фаллической жестикуляцией, символически выбрасывая целую тачку стальных шариков в водоем.

Нельзя при этом не заметить той противоречивой ситуации, в которой оказывается индивид, вовлеченный в борьбу за обладание фаллосом. Доступ к нему открывается вследствие признания не только наличия, но и власти Другого. Вспомним сцену крупного выигрыша Симато в тот момент, когда ей покровительствует Стори: там, у игрального автомата, «повезло женщине, у которой есть мужчина». Самому Стори — «мужчине, у которого нет женщины» — не везет, он проигрывает. То есть следует как бы передоверять фаллос, давать возможность играть им другому. Гринуэй и здесь демонстрирует свою приверженность Лакану, который утверждает: «Фаллос-означающее предполагает, что субъект имеет к нему доступ лишь на месте Другого. Но само это означающее присутствует лишь в скрытом виде и в качестве основания желания Другого, и поэтому именно это желание Другого как таковое полагается субъекту признать, то есть признать другого, поскольку он также является субъектом, разделенным расколом означающего»[4].

Иными словами, особую актуальность приобретает лозунг автомобилистов «Соблюдай дистанцию!». Признание незыблемости божественной дистанции между «я» и Другим открывает для субъекта перспективы бытия в языке. Тривиальное нарушение этого расстояния, какое бы сильное желание нас к этому ни подталкивало, перечеркивает становление субъекта в языке. И, кроме того, абсолютная власть над фаллосом также означает тупик. Фаллос, как это ни странно, следует перепоручать другому (как, скажем, отец передоверяет сыну управление игральной империей «Пачинко»), как бы заворачивать фаллос в другого, как пеленают младенца. И тогда другой с маленькой буквы становится не менее ценным и желанным, чем фаллос.

До этого мужественного акта пеленания, вкладывания абсолютного означающего в другого, наше желание замкнуто на собственном зеркальном отражении, и нарциссическое влечение фокусируется на небольшой части тела, которую маленький Стори, как он рассказывает отцу, целовал перед сном. В этой ситуации разумно звучит совет отца: «Найди себе женщину, пусть кто-нибудь другой целует твой член». Не следует, однако, слова Филипа воспринимать как призыв старшего к младшему расширить сексуальный опыт оральным актом. Речь здесь, конечно же, должна вестись о мужественном поступке отказа от своего зеркального образа как единственно возможного объекта, на который направлено желание. Есть другой — объект либидонозного инвестирования, но он находится в иной реальности, не в зеркальной плоскости двери шкафа, пусть и подаренного отцом вместе с именем Эмменталь. Первый и ни с чем не сравнимый дар отца, открывший сыну возможность убедиться воочию, каким сокровищем тот обладает. Но это роковой дар, ибо после знаменательного открытия в зеркальной плоскости мертвый объект — отражение члена — стягивает на себя либидо Стори. «Я слишком сильно люблю свой член, — говорит сын отцу, — и не собираюсь его ни с кем делить».

Между тем сам Филип Эмменталь имел несколько иной опыт поразительного знакомства с фаллосом. Он предстал перед маленьким Филипом во всей своей красе, могуществе и величии как атрибут и идеальная форма мужественности отца. Ему обязан Филип всеми достижениями своей жизни. «...Именно разглядывание отцовского члена вызвало у меня интерес к строительству. И потом, откуда взялась Эйфелева башня?.. Может быть, поэтому я и стал хорошим архитектором. Если задуматься, то член — наивысшее инженерное достижение: гидравлика, компрессия, тяга... В нем сосредоточены все технические характеристики: башни, разводные мосты, ракеты... И все равно человек не сумел создать то, что может сравниться с членом. Вот так анатомия моего отца невольно повлияла на мою профессию и всю дальнейшую карьеру. А с тобой такого не было?»

Итак, перед нами два типа онтогенеза, в чем-то сходные и в чем-то различ-

[4] Лакан Жак. Инстанция буквы, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997, с. 137.

ные истории индивидуальной эволюции отца и сына. Ясно, что в судьбе каждого определяющую роль сыграл именно его отец, с фигурой которого связано появление некоей идеальной формы, образа, давшего начало становлению субъекта. На структуре зримого (разглядывание фаллоса) и на определенном мимети́зме строятся индивидуальный рост и отношения с реальностью. Очевидно, что судьба отца и сына дает нам примеры разных направлений семиозиса, траекторию которых определяет отражение — увиденный образ, влияющий на процесс идентификации и определяющий ее форму. Этот внешний образ, говоря словами Лакана, является формирующим звеном в сложной цепи становления субъекта в языке.

Кстати, о языке, точнее, о языках — математическом и латинском. Известно, что с одним из них у Эмменталя-младшего связано болезненное переживание, глубокая психическая травма, полученная в детстве из-за того, что мальчику не давалась латынь. «Это то, что всерьез отравляло мне жизнь», — признается Стори отцу. Правда, Филип напоминает сыну, что проблемы были как раз с математикой. Но математика — другое дело. Неудачи в овладении языком математики не воспринимаются так трагически, как неспособность к латыни. «Как будто тот, кого так нестерпимо любишь, взял да и посмеялся над тобой», — с грустью говорит Стори.

Не будем забывать, что латынь — мертвый язык, на котором невозможно осуществить речевую деятельность. Его коммуникативная функция равна нулю, так как он не связывает нас с другими (за редким исключением немногочисленных профессиональных сообществ филологов-классиков, юристов и медиков) носителями живого разговорного языка, скажем, с живым другим с маленькой буквы. Однако это ведь и язык богослужения, священный язык, осуществляющий высшую коммуникацию — связь индивида с Богом, Отцом Небесным. Мертвый язык мертвого Отца, обнаруживающего удивительную способность жить в сознании субъекта и занимать там место Буквы леденящего смертельным холодом Закона, исключающего саму возможность «договориться», построить какие-либо отношения кроме признания верховенства власти Божественного Слова.

Очевидно, ситуацию неспособности Стори к овладению языком мертвых отцов можно сравнить с некими архаическими обрядами инициации, прохождение которых связано в том числе и с приобщением к тайному знанию. Сакральную информацию хранят обитатели загробного мира, через своих представителей — «учителей» — даруют ее посвященным, отнимая при этом иллюзию райского существования, вечного и счастливого мира детства. Этот язык, представляющий собой систему табу, не дается профанам. Лексический состав данного языка и его грамматика резко очерчивают культурное пространство, дробят некогда целостный мир индивида на иерархии, проводят непроходимую границу между субъектом и Другим. Оказывается, что, наталкиваясь на мертвый язык латыни, Стори испытывает боль разочарования, страдание от первой потери.

Итак, языковой кризис Стори связан прежде всего с невозможностью артикулировать желание, разумеется, желание занять место Другого, в сущности, стать Другим. Иными словами, артикуляция желания — выражение его на языке объекта — сминает границу между субъектом и Другим, вколачивает одно в другое. Это с позиции Божественного Другого (некоего символического порядка) недопустимо, ведь тогда желание, устремившись в несимволическое русло, сомнет все на своем пути, и прежде всего самого субъекта. Язык, точнее, его незнание выступает в роли разделительного барьера, непреодолимого препятствия между индивидом и объектом желания, Другим. Однако верно и то, что Стори никакой «нехватки в Другом» не испытывает. Его интересует только собственный член, до других ему нет дела. Является ли данная ситуация непреодоленного нарциссического гомеостаза последствием семиозиса, начало которому положил зеркальный образ, отражение, подаренное отцом?

Иное направление принимает траектория пути символической идентификации Филипа, отца Стори. Как мы помним, здесь семиотическая модель субъекта выстраивается также на структуре зримого, но на разглядывании не себя, а интимной части тела отца. Фаллос другого центрирует внимание ребенка, фо-

кусирует взгляд и определенным образом задает необходимые координаты идентификации. И мы знаем, что процесс становления субъекта проходил главным образом посредством овладения языком математических символов. Фаллос — идеальная форма идентификации, которая находит свое выражение в мужском языке математики. Этим языком, условно говоря, владеют настоящие мужчины: творцы, гении, воплощающие идею мужественности, фаллическую идею в вещах, то есть в наиболее амбициозных сооружениях — в ракетах, в архитектуре высотных зданий и т.п. Получается, что в данном случае ощущение нехватки выталкивает личность ребенка из статического состояния и погружает в символический поток языка, связующий его с идеалом. От чьего имени говорит субъект? От имени отца. В речи субъекта говорит Отец, правда, по Фрейду, Мертвый Отец.

Для Стори отражение — фантазм, функционирующий в качестве экрана, который закрывает доступ к другому. Для Филипа внешний образ структурирует символический порядок и в конечном счете не только определяет его становление (Филип — крупная фигура в финансовом мире, у него очень высокий социальный статус и т.д.), но позволяет найти полное удовлетворение своего желания в другом. Стать желанием другого. Вспомним, что пассивность Филипа в постели не была помехой абсолютной удовлетворенности в сексуальной жизни. «Твоя мать, — говорит он Стори, — давала мне все что нужно. Она умерла, и вместе с ней ушло все, что подходило моему члену». Напротив, постоянная смена партнеров, подростковый промискуитет характеризуют интимную жизнь сына.

Впрочем, смерть жены толкает Филипа на то, чтобы поменяться с сыном ролями. «Не называй меня отцом», — одергивает он Стори у кинотеатра перед просмотром фильма Феллини «8 ½». И тем самым задаются новые координаты языкового развития индивида, некоего пути, которым все-таки решается пройти Эмменталь-старший. «Ты теперь можешь делать все что захочешь!» — говорит Стори отцу в той знаменательной сцене, где они, раздевшись, встают перед зеркалом и выясняется, что существенных различий между ними нет, только одно тело молодое, другое — старое.

И первое, чего захотел Филип, — стать другим с маленькой буквы. Инверсия позволяет ему артикулировать детские переживания. Что же в этой связи оказывается важным для самого Гринуэя? Выяснить отношения с Феллини, который в данном контексте выступает как Мертвый Отец кинематографиста. И Гринуэй запускает своего героя в мир фантазмов Феллини.

Тут-то и выясняется одна простая и малоутешительная вещь: в мире тайных переживаний и нерешенных желаний большого Другого ничего нет, он пуст. Все эти женщины, вызывающие такое восхищение у Филипа, знаменитые женщины Феллини, что они дают лично ему? Женщины Другого — неосуществленное наслаждение Другого. Это объект желания, весь смысл которого в невозможности его осуществления. Ими может пользоваться другой с маленькой буквы, герой Мастроянни, которому Феллини делегирует самую заветную часть своего «я». Устроить свою жизнь так, чтобы оказаться внутри желания Другого, окружить себя женщинами, охотно соглашающимися выполнить любую твою прихоть, превратить дом в пристанище фантазмов и обречь себя на существование в этой реальности значит лишь то, что ты сам становишься объектом и служишь для удовлетворения желаний другого, то есть утрачиваешь свое субъектное наполнение.

При этом интенсивность удовольствия не может поддерживаться на одном уровне. С одной стороны, оно притупляется, так как фантазм оживает, сексуальный объект начинает себя вести как живой: постоянные капризы и претензии наложниц, их причуды и выражения собственных желаний расстраивают поначалу четко налаженный ритм удовольствия. С другой стороны, интенсивность удовольствия все время стремительно повышается, и оно грозит перерасти в наслаждение. С чем это связано?

При переходе сквозь створки бытия мы, как уже говорилось, попадаем в мир осуществленного желания Другого, мир фантазмов, который и означает Ничто. Но оказывается, что это объективное Ничто начинает вдруг воздействовать на нас, формировать наше «я» по каким-то пока неведомым нам законам.

В данном конкретном случае этим формирующим началом является любовь, желание. Но форма его протекания уже задана Другим! Филип начинает любить женщину, заметим, одну-единственную женщину. Он не может любить сразу всех только потому, что не эту модель задает ему пустота — Другой с большой буквы, Феллини. Тот великий отец Гринуэя, который всю жизнь не отходил от единственной женщины — Джульетты Мазины. Оказывается, что Филип, как и Другой, может любить только одну женщину, Еву, которая удовлетворение желания берет в свои руки и доводит удовольствие до максимальной точки. Удовольствие, таким образом, переводится в ранг наслаждения, которое, как подчеркивал Лакан, несовместимо с реальностью жизни, ибо своим наступлением оно утверждает саму реальность в невыносимо чистом, рафинированном виде, лишая жизнь символического измерения. Нейтрализация нехватки, попытка пройти сквозь фантазм к Другому и паче чаяния слиться с ним открывают другое измерение жизни — смерть во время встречи с реальным.

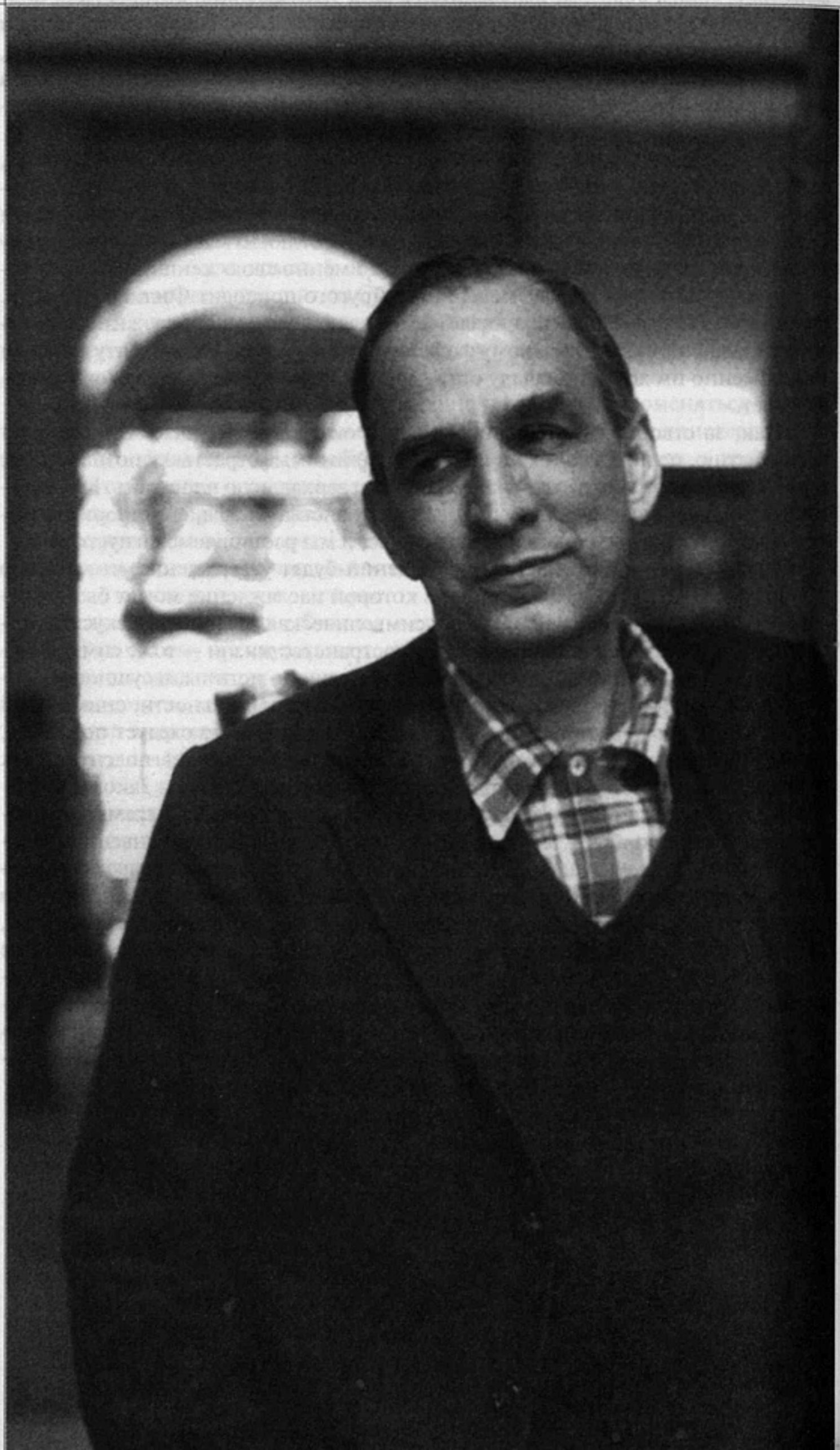
Однако смерть возвращает Филипу его истинный статус — Мертвого Отца, то есть Другого. И в этот момент Стори особенно остро осознает нехватку в Другом. Финальные сцены наполнены пронзительной грустью брошенного всеми маленького мальчика. Тут-то и выясняется, что любить можно только одну женщину, и не ту, которую любит Другой, а именно свою женщину. Ведь в конечном счете именно любовь к женщине Другого приводит Филипа к смерти. Вспомним, что Ева-Пальмира является означающим и принадлежит абсолютному означающему, автономному фаллосу, темнокожему инструменту в чистом виде. Именно им хочет поначалу стать Филип, перекрашивая свою кожу в черный цвет.

Итак, за створками зеркального шкафа оказывается Ничто. Оно придает смысл бытию, но лишь до тех пор, пока мы, движимые страстью к познанию, не пересекаем границу пустоты, не переходим за зеркальную плоскость. Как только мы попадаем в черную дыру полого пространства шкафа, его створки мгновенно захлопываются. Ничто поглощает нас, и мы растворяемся в пустоте.

Главным следствием наших рассуждений будет утверждение, что именно искусство является той реальностью, в которой наслаждение может быть схвачено, артикулировано в языке. Однако символическая реальность искусства организована принципиально иначе, чем пространство жизни — тоже символической реальности, но такой, откуда субъекту не видно истины, в сущности, ничего не видно. Вот воображаемое и предлагает форму реальности, снимающей кризис незнания-невидения, неведения. Все бы ничего, но следует понимать, что определение в воображаемом точки, куда стремится субъект, подспудно как бы и не предполагает, что переход в нее все-таки осуществится. Законы гравитации «точки незнания», места нехватки удерживают, точнее, стремятся удержать тело в своей орбите, то есть в символической реальности конвенциональных знаков, именуемой жизнью. Но если силы желания опрокидывают эти законы и тело сходит с орбиты, перемещается в иную, эстетическую плоскость, то ему, этому телу, предстоит столкнуться с принципиально иной реальностью, организованной взаимодействием гравитационных полей, с которыми оно еще не сталкивалось. И тогда они захватывают тело и подчиняют своим законам. Тело, захваченное щупальцами реального, навеки застывает, и, не выдержав интенсивности наслаждения, оно вмораживается в стерильную, «умышленную» среду искусства — становится эстетической вещью. Происходит взаимопоглощение реальностей — идеальной и вещной — «схлопывание створок бытия»[5].

[5] Термин Е.В.Улыбиной.

О П Ы Т



Ингмар Бергман

ИНГМАР БЕРГМАН

Ингмар, Лив и Лена

БЕСЕДУ ВЕДЕТ СТИГ БЬЁРКМАН

Хотя восьмидесятидвухлетний классик стал жаловаться на здоровье, он по-прежнему полон творческих планов, говорит о них с волнением, темпераментно. Весной 2000 года он закончил телеверсию своей постановки пьесы Пера Улуфа Энквиста «Создатели образов», в которой рассказана история встречи Сельмы Лагерлёф и Виктора Шестрёма во время работы над шедевром немого кино — фильмом «Возница» («Призрачная повозка»). После этого сразу же занялся под готовкой к постановке «Марии Стюарт» Шиллера в Королевском драматическом театре в Стокгольме, главные роли в спектакле поручил своим любимым актрисам Пернилле Аугуст и Лене Эндре, сыгравшей героиню в фильме Лив Ульман «Неверные» по сценарию Бергмана.

Стиг Бьёркман. Репетиции «Марии Стюарт» начались две недели назад[1].

Ингмар Бергман. Подготовительный период оказался куда продолжительнее, чем я предполагал. Но я не люблю говорить о своей работе в театре, пока идут репетиции. А «Неверных» я отдал Лив... Это ее фильм.

Стиг Бьёркман. Во время премьеры ты сказал, что если бы Лена отказалась играть роль Марианны, то не было бы фильма. Ты давно работаешь в театре с Леной. Начиная с пьесы Бото Штрауса...

Ингмар Бергман. ... «Пространственное время». Да. Мы уже работали над ней в 1992 — 1993 годах. Не помню, было ли это первым опытом нашего сотрудничества. Но это была наша первая большая совместная работа. Я давно восхищался Леной. Вспоминаю ужасный сериал — мыльную оперу «Универмаг», который показывался по шведскому телевидению в 80-е годы; у Лены в нем была большая роль. Она тогда только что закончила драматические курсы в Мальмё. Я смотрел эту ужасную штуку из чистого любопытства, чтобы увидеть Лену Эндре. Я нашел ее потрясающей — живой и выразительной. В ней чувствовался огонь. И я подумал: придет время и она станет хорошей актрисой.

Когда Лена пришла в Королевский драматический театр, я сразу стал подыскивать для нее роль. Именно тогда я прочитал пьесу «Пространственное время», которую написал Бото Штраус. И полюбил Бото Штрауса. Я непременно хотел, чтобы Лена сыграла Фриду Странд, невесту Хенрика Бергмана в «Благих намерениях», о чем и сказал Билле Аугусту, он тогда приступал к съемкам. В фильме есть сцена, которая дорогого стоит. Это встреча героинь Перниллы Аугуст и Лены в кондитерской. Странная, полная взаимного доверия встреча бывшей возлюбленной и будущей жены. Эта сцена произвела на меня огромное впечатление, я ее запомнил, да ее и невозможно забыть. Я считаю, что Билле хорошо снял картину, правда, в ней есть некоторая сентиментальность.

[1] Интервью было взято 7 октября 2000 года. — *Прим. редакции.*

Позднее, в 1995 году, мне страшно захотелось в третий раз поставить «Мизантропа», чтобы добиться лучшего результата, чем в Копенгагене. Было совершенно ясно, что Лена сыграет Селимену. А на роль Альцеста я по глупости взял плохого актера. Репетировали мы нормально, но после премьры он стал играть каждый вечер по-разному. Конечно, зря я его пригласил: Лена оказалась без партнера, это очень сложно, но она была великолепна, обворожительна.

Стиг Бьёркман. Приходила ли Лена в твое логово, где ты писал «Неверных»? Так, во всяком случае, поступает в фильме Марианна, которая приходит повидать Бергмана.

Ингмар Бергман. Нет, Лена меня не навещала. Я давно размышлял над этим проектом. Начав писать, я никак не мог справиться с сюжетом и отложил сценарий в стол. Потом я подумал, что все получится, если Лена сыграет главную роль. Стал писать снова и довел дело до конца. Я писал «Неверных» на Форё и все время думал о Лене. Она меня очень вдохновляла, ибо я восхищаюсь ее техникой, которой она владеет в совершенстве, все ресурсы собственной личности, все психофизические средства выражения, все нюансы ей доступны. Когда Лена согласилась сниматься, барьеры рухнули: за полгода до этого ее решения я безуспешно бился над сценарием, а тут закончил его за шесть недель. Работал поразительно быстро.

Стиг Бьёркман. Мысль сделать себя персонажем фильма — в этой роли снялся Эрланд Юсефсон — пришла вместе с Леной?

Ингмар Бергман. Нет. В первом варианте сценария этот пишущий что-то человек не имел имени. Был просто человек за письменным столом в кабинете. Внезапно к нему является вымышленный персонаж, актриса. Постепенно герой обрел имя, стал реальным, живым — я назвал его Бергманом. В сценарии у него второстепенная роль. Это Лив придала ему такое значение в картине.

Стиг Бьёркман. Есть нечто общее между конструкцией повествования «Неверных» и твоим непоставленным сценарием «Любовь без любовника». Там были два главных персонажа, продюсер и монтажница, которой ты дал имя Анна Бергман. Она пытается собрать картину из семисот бобин отснятого материала. Режиссер отсутствует, и сценария у героев нет.

Ингмар Бергман. Этот сценарий был отвергнут несколькими продюсерами, среди которых были и мои близкие друзья. Мне не советовали браться за фильм, говорили, что на подобном материале трудно сделать картину, она обойдется очень дорого. Слишком странный сюжет. Я же страстно хотел снять «Любовь без любовника», эта история давала возможность показать самые разные вещи, не ограничивая себя. В центре семейная катастрофа. Но главное, меня привлекала мысль о том, что можно попытаться сделать фильм, в котором отсутствует сценарий, что-то такое базовое, реальное, на что можно было бы сослаться. Перед зрителем, а до этого — или в то же самое время — перед создателями фильма в фильме проносятся фантасмагорические события, возникающие словно в мозгу дьявола. Я был заворожен этим проектом и очень хотел его осуществить. «Любовь без любовника» могла стать продолжением «Персоны».

Стиг Бьёркман. Некоторые персонажи из этого неосуществленного сценария выжили — они появились в картине «Из жизни марионеток».

Ингмар Бергман. Да. Несколько эпизодов из «Любви без любовника» я вставил в этот фильм. Я сумел спасти супругов Петера и Катарину и продолжил в «Марионетках» описание матримониального ада, в котором они живут.

Стиг Бьёркман. Вернемся к «Неверным» и твоему alter ego в фильме. Кабинет героя скопирован с кабинета, который ты себе устроил в доме на Форё?

Ингмар Бергман. Мой кабинет был воссоздан во всех деталях. Вся команда Лив приезжала на остров снимать натуру. Природа вокруг дома не имеет аналогов, нигде нет такой суровости и такого совершенства. Нигде больше не найти таких красок и подобного света. Это потрясающее место — и для жизни, и для съемок.

Стиг Бьёркман. «Неверные» рассказывают историю кризиса в отношениях между супругами, вашу с Лив Ульман историю...

Ингмар Бергман. Я никогда еще не использовал так непосредственно обстоятельства своей личной жизни при написании сценария. Это очень болезненный эпизод, особенно из-за того, что в опасности — по вине взрослых — оказался ребенок. Возможно, я просто почувствовал, что эту историю можно рассказать только так.

Стиг Бьёркман. Но отдельные автобиографические откровения появлялись и прежде — в «Женщине без лица», в «Прикосновении».

Ингмар Бергман. Да, верно, но прежде я никогда не был так откровенен, как в «Неверных». Этот фильм говорит о пережитом прямо и жестко.

Стиг Бьёркман. Представляя «Неверных», ты заговорил о старой мечте — снять фильм на одном длинном крупном плане. Этот замысел может быть осуществлен?

Ингмар Бергман. Я считаю вполне возможным искать новые формы в кино. Лена Эндре присутствует во всех эпизодах «Неверного», но намерение сделать картину на одном крупном плане я оставил, решив, что в данном случае это слишком рискованно. Сначала весь сценарий был написан от первого лица, позднее я переписал его, чтобы фильм стал более условным. Но в принципе я считаю, что можно снять картину на одном плане. Я совершенно заворожен недавним очень странным фильмом Роя Андерсона «Песни со второго этажа». Он и в рекламе, и в короткометражных фильмах успешно использует свои формальные находки. «Песни» — это завершение поиска стиля, это гениальный фильм.

Я знаю, что ты обожаешь Ларса фон Триера. Хотя его кинематограф полон жестокости, искусственности и цинизма, Триер невероятно талантлив. Вот если бы он сумел быть проще, вырваться из окружения агентов по связям с общественностью и освободиться от прочего вздора, он мог бы стать великим режиссером. В конце «Идиотов» есть сцена с Карен, единственной благоразумной, мудрой, теплой женщиной, и тут фон Триер внезапно успокаивается, снимает просто и точно.

Когда я смотрел «Танцующую во тьме», мне хотелось блевать. Я презирал режиссера за то, как он использовал эту танцовщицу — Бьёрк. Ведь сюжет фильма мерзкий. А финал гениальный. И фон Триер, и само повествование успокаиваются. С того момента, когда Сельму осудили и поместили в тюрьму, кинематографический рассказ ведется мастерски. Эпизод в камере, когда она запевает My Favourite Things, чтобы как-то утешиться, когда Бьерк играет на грани слез, — этот эпизод волнует бесконечно. Просто потрясающая сцена. Точно так же потрясают лаконизм и точность в показе казни. Он здорово талантлив, этот фон Триер. Надеюсь, он бросит делать глупости.

Но вернемся к тому, с чего мы начали... Лена Эндре и Пернилла Аугуст — лучшие актрисы шведского театра. За ними следует целая вереница талантливых девушек, например Эдин Клинга, Надя Вейс, Мелинда Киннаман. Скоро о них заговорят, вот увидишь. И еще Лена Олин, которая, правда, изменила своему призванию, уехав в Голливуд, где она играет в ужасных фильмах. Гениальная театральная актриса! Как и Эва Фрелинг — мать в «Фанни и Александре», — которая внезапно исчезла со сцены. В Швеции работают уникальные актеры, самые разные, и у них, уверен, есть все возможности раскрыть свой талант. Я нахожу, что это замечательно.

Les cahiers du cinéma, 2000, novembre

Перевод с французского А. Брагинского

ЮРИЙ АРАБОВ

Базисная иллюзия

Сегодня множество картин собирает такие суммы в долларах, которые еще несколько лет назад были немыслимы, хотя именно десять-двадцать лет назад кинематограф внезапно обрел гигантскую аудиторию. Наверное, это связано с первой серией «Звездных войн», а потом пошло-поехало, так что фильм под названием «Титаник», о котором в приличном обществе и говорить нельзя, собирает совершенно невообразимое количество зрителей. Конечно, продюсеры и массмедиа так раскрутили фильм, что начался какой-то всеобщий гипноз. Странное дело, когда смотришь эту картину, в своем главном сюжетном ходе она предстает как совершенно предсказуемая — настолько, что любой человек, который обладает воображением, может ее существенные перипетии предугадать. И все абсолютно уверены в том, что большой корабль затонет. Ах ты, как интересно! Посмотрите, какой большой корабль, и все-таки он затонет. Если какой-нибудь студент принес бы во ВГИК такой замысел, я не знаю, как некоторые мастера прореагировали бы на это. Вполне возможно, что они бы его отвергли, чем нанесли бы нашей киноиндустрии непоправимый ущерб.

Меня проблема предсказуемости всегда волновала. Нас всегда учили и учат до сих пор, что в искусстве вообще и в кинематографе, в частности, должен быть какой-то элемент новизны. Почему же мы видим фильмы, которые новизной не обладают, но делают гигантские сборы?

Я попытался в этом разобраться, когда выстраивал свой курс по теории кинодраматургии во ВГИКе. Что преподавать? Завязки, развязки, кульминации, композиция. Все это вещи, в принципе, сложные. Однако если относиться к кинематографу как к достаточно серьезному делу, то, не разобравшись в вопросе, почему зрители в массе своей предпочитают предсказуемое, нельзя двигаться дальше.

Моя так называемая кинематографическая карьера начиналась в 80-м году. Сразу же после института я заключил договор с киностудией «Ленфильм» на сценарий «Силенциум», одним из главных действующих лиц которого был Федор Иванович Тютчев. Этот сценарий был написан для Сокурова. Я пытался писать сценарий так, чтобы в нем было развитие действия, но тем не менее все с гневом отметалось тогдашней редактурой.

Первый вариант даже отказались обсуждать. Почему? Антисоветских сцен нет. Порнографических нет. Есть какие-то исторические реалии, какой-то сюжет, и герой вроде бы получился... Ничего не понимаю.

Пишу второй вариант. Чтобы не сгореть на первом же в моей жизни сценарии, ввожу в него Бог знает что — какие-то сны, Чаадаева, философию, от которой хочется сойти с ума. Сдаю. Говорят: «Явно хуже». «Безобразно?» — «Нет, все-таки это чуть-чуть лучше, но, понимаете, это все не то». Однако редактура произнесла уже два слова. По первому варианту не было сказано ничего, а тут целых два слова.

Пишу третий вариант, в котором пытаюсь совместить черты первых двух. Но он тоже отвергается, хотя редактура произносит уже четыре-пять слов.

О четвертом варианте — десять слов. О пятом — двадцать. Режиссер смотрит на меня округлившимися глазами, потому что нормальный человек бросил бы это дело и ушел, и, как знать, может быть, для меня, для моих близких да и для всех остальных все бы и лучше сложилось? Но после того как не принимается пятый вариант, я с ужасом чувствую: всё — силы мои иссякли! Пять вари-

---

Эта публикация основана на стенографической записи мастер-класса, проведенного Юрием Арабовым во время XXI ММКФ.

антов по семьдесят — восемьдесят страниц. За несколько месяцев я приблизился к нормативам Льва Николаевича Толстого, хотя у меня не было ни Ясной Поляны, ни чистого воздуха, ни крепостных крестьян — на чем, собственно, и возросла дворянская культура.

Я понимаю, что вот-вот все закончится. Пять лет оттрубил во ВГИКе, несколько лет как литературный нонконформист писал «в стол» какие-то романы. И вот сейчас, наверное, всё. Нужно устраиваться сторожем, продолжать нонконформистскую карьеру, публиковаться в издательстве «Посев» и уезжать за границу, если выпустят.

И тогда я решаю, что стоит сделать сценарий, идентичный первому варианту. Переписываю буквально несколько слов первой страницы, и всё. Подаю этот «шестой» вариант, и вдруг что-то меняется. Люди жмут мне руки, целуют в коридорах, говорят: «Вот-вот, это сейчас самое нужное — эта тонкая духовность, эта атмосфера».

Сценарий с блеском принимается студией, мне быстро выдают гонорар, потому что знают: все равно Госкино сценарий не примет. Мне хотят помочь, сразу выплачивая три тысячи рублей. И вдруг я богатый человек.

Сценарий отсылают в Госкино. Там его сразу проваливают по причине слишком мрачного представления об эпохе, в которой появилось светлое имя Пушкина. Но это уже не важно. Я выиграл бой со студией и с тех пор, аж до 90-го года, покуда существовало фильмопроизводство, был на «Ленфильме» желанным человеком. То есть мое положение изменилось сразу до такой степени, что когда я предлагал первый вариант сценария, мне тут же жали руку и говорили: «Замечательно». И даже если я возражал: «Но вот здесь мне что-то не нравится». Мне отвечали: «Нет-нет. Все замечательно».

В чем тогда было дело, непонятно.

То же самое было и с первой нашей картиной «Одинокий голос человека», снятой Александром Николаевичем Сокуровым при содействии Ливии Александровны Звонниковой, которая нас познакомила и которая была на фильме консультантом.

Первый просмотр. Тишина. Да такая, как будто в зале происходит что-то совершено непотребное — кто-то испортил воздух или сблевнул. Но все-таки картина идет, действие, пусть и замедленное, длится час сорок пять минут.

Второй просмотр. Те, кто уже видел картину, второй раз смотрят лучше.

Третий просмотр — лучше.

Четвертый — еще лучше.

Пятый просмотр — вокруг фильма возникает легенда. А когда смотрит Тарковский и артикулирует ее, остается только держать руки в карманах, поплевывая. Мы-то, мол, знаем, что картина никуда не пойдет, что она никем не будет принята, но она состоялась.

Я сейчас оставляю за рамками разговора художественную ценность сценариев «Силенциум» и «Одинокий голос человека». Может быть, это гениальные произведения, а может — никуда не годные, но даже при таком пересказе историй, с ними связанных, совершенно очевидно, что мы имеем дело с психологией и ни с чем другим. То есть имеем дело с феноменом некоего привыкания — власть имущих, зрителей, потребителей продукции — к определенным параметрам. Потому что не чем иным, как привыканием к шестому варианту «Силенциума», идентичному первому, этот феномен объяснить нельзя.

На своих лекциях я часто привожу один хрестоматийный пример — не оттого, что в большом кинематографе не существует других примеров, а оттого, что этот просто вопиет.

Речь о картине Эдриана Лайна «Роковое влечение». Богатый юрист, естественно, в исполнении Майкла Дугласа (кому же еще исполнять роли богатых юристов?), в то время как его жена уехала на один день погостить к маме, изменяет ей. После чего любовница начинает преследовать героя: сначала донимает анонимными телефонными звонками, затем заявляется к нему в дом и убивает любимого кролика сына. Это же американское кино! И если есть любимый кролик, его обязательно нужно сварить и непременно показать кастрюлю, из которой идет пар. Дальше — больше. Любовница похищает сына. Причем все могущество этой женщины заключено в том, что юрист не решается сказать жене о

«Одинокий голос человека», режиссер А.Сокуров

своей измене. Скажи он правду, и все бы кончилось. Но он молчит, вследствие чего попадает в рабство к бывшей любовнице, которая его терроризирует. В финале герой все-таки открывается жене, а воинственная любовница, поняв, что чары ее не действуют, кончает с собой.

В Голливуде, где принят более или менее научный подход к тому, что там снимается, черновую сборку картины показывают специально подобранным зрителям, чтобы посмотреть, как фильм воспринимается людьми разных социальных категорий. В киноведческой литературе существует легенда, что на таком тест-просмотре фильма Эдриана Лайна зрители решительно не согласились с финалом. И тогда режиссер снял финальную сцену в ванной (в американском триллере расправа всегда должна происходить в ванной — это довлеет над американском кино со времен «Психоза» Альфреда Хичкока). Дверь в ванную комнату, где моется жена юриста, вдруг открывается, и на пороге показывается любовница. В руках ее зажат пистолет, который она направляет на обнаженную героиню. Между ними происходит потасовка. Пистолет отлетает в сторону. Любовница хватается за нож и на наших глазах пытается искромсать в клочья свою противницу. Наконец в ванную врывается герой Майкла Дугласа, душит любовницу и топит ее. Снято крупным планом, чего никогда не позволял себе Хичкок. Любовница пускает пузыри — кажется, всё, уснула вечным сном. И наступило время мужу и жене обняться. Но любовница, пролежавшая несколько минут под водой, внезапно оживает, и тогда жена берет пистолет и стреляет в упор.

Этот новый вариант фильма принимается на ура, и в 87-м году становится одним из самых кассовых в Европе. Насколько я знаю, в фильмографии Лайна он тоже один из самых коммерчески успешных.

Вот мы все — люди тонкие, духовные. Какой из этих двух финалов для нас предпочтительнее? Явно первый. В нем есть новизна и, несмотря на факт самоубийства, ощутим христианский привкус. Благодаря саморазоблачению героя разрываются узы лжи, которые питали всю интригу. Во втором варианте ничего подобного нет, зато он соответствует тому, что принято в американском жанровом кинематографе. И именно поэтому он так успешен в прокате.

Что в связи с этим нам может сказать современная психология? Впрочем, что такое современная психология, вам не объяснят даже сами психологи. Потому что в элементарном учебнике вы найдете описание ста двадцати — ста тридцати современных психологических школ, но чем они отличаются одна от другой, думаю, не понял бы и Зигмунд Фрейд.

Когда я готовил теоретический курс, меня в современной психологии привлекли два раздела — «суггестология» и «постстрессовая реабилитация больных». Первый раздел который касается отношений между «больным» и «целителем» (в 80-е годы у нас каждый второй был целителем, достаточно вспомнить Кашпировского, Чумака и иже с ними), делится на несколько ступеней.

Начальная первая. Узнавание. Больной должен признать в своем целителе — целителя. Как это сделать — другой вопрос. Целитель, безусловно, должен быть кем-то представлен, к примеру, как меня представили вам. Кто-то меня знает, кто-то нет, но про меня было сказано: я тот-то и тот-то, и поэтому то, что я говорю, уже можно не отметать с порога. А вот если бы человек пришел с улицы и начал здесь давать мастер-класс, внимание к нему было бы хуже, хотя, быть может, он и говорил бы более интересные вещи. К тому же целителю необходимо обладать соответствующей внешностью — культурной, благообраз-

«Одинокий голос человека», режиссер А.Сокуров

ной, в отличие от колдуна, который может быть слепым, хромым, горбатым или клыкастым.

Следующая ступень — доверие, rapport. Оно основано на тайной исповеди. Больной должен поведать целителю нечто интимное, признаться в каких-то собственных пороках, проблемах, болезнях, для избавления от которых, собственно, и нужен целитель. В некоторых школах существует физиологическая и психологическая синхронизация целителя с больным, в частности, в школе нейролингвистического программирования. Таким образом, тайна исповеди вполне годится для того, чтобы установить между целителем и больным определенный контакт.

Следующая ступень — субординация. Каждый должен знать свое место, и ни в коем случае больной не должен лечить целителя, так же как ученик не должен учить учителя, что часто у нас бывает.

Окончательная ступень — полное и тотальное подчинение больного целителю.

Все это вещи, собственно говоря, немудреные, хотя такие формулировки, как «доверие-раппорт», могут у кого-то вызывать священный трепет, который, конечно, от лукавого, ведь на самом-то деле все это крайне просто и, в общем, известно.

Теперь посмотрим, что происходит в таких соотношениях, как «фильм — зритель», «сценарий — режиссер», «сценарий — продюсер» или «сценарий (через фильм) — зритель». Продюсер должен *узнать* сценарий в сценарии. Режиссер должен узнать сценарий в сценарии. Зритель должен *узнать* в фильме фильм. Похоже на идиотскую тавтологию. На самом деле здесь есть определенный смысл. Исходя из моего горького опыта первых лет самостоятельной деятельности, могу сказать, что ситуация со сценарием «Силенциум», с этой точки зрения, крайне легко расшифровывается. Редактура *не узнала* в сценарии сценарий, иными словами, не могла соотнести этот сценарий с художественным контекстом времени.

Ведь что тогда снималось? Военно-патриотические фильмы, предполагающие стрельбу, танки, авиацию и большие финансовые вливания. Или производственные драмы. И еще были фильмы на так называемые морально-этические темы. В эту категорию время от времени попадали более или менее нестандартные картины, например «Полеты во сне и наяву» — хороший фильм, до сих пор в чем-то актуальный, и я думаю, что это лучший сценарий Мережко, одна из лучших картин Балаяна и лучшая роль Янковского.

Были и историко-патриотические фильмы. Опять же большие государственные вливания, много костюмов, правда, в основном, это образцы продук-

ции, известной по 40 — 50-м годам. Тогда, в эпоху малокартинья, у нас были экранные Гоголи, Глинки, эпизодически проскакивали то Пушкин, то Жуковский и т.д.

Наверное, существовали еще какие-то жанровые градации, о которых я сейчас уже не помню. Но сценарий «Силенциум» не соответствовал ни одной из них. Он не вписывался в существующий тогда кинематографический контекст. Единственное, под что он более-менее подходил, так это под историко-патриотический фильм, хотя патриотизма в советском понимании в нем не было никакого. И костюмной стороне дела не придавалось никакого значения. Если бы этот сценарий был экранизирован, я не знаю, каким был бы фильм — от Сокурова можно было ожидать всего чего угодно. Шестой же вариант сценария был принят только потому, что уже возникла узнаваемость системы соотношений. А эту узнаваемость — первую ступень «суггестологии» — сформировали бесконечные страничные варианты того, что я писал. Никакие художественные особенности, художественные плюсы или, напротив, художественные минусы этого эпохального произведения не играли здесь ни малейшей роли.

«Роковое влечение», режиссер Эдриан Лайн

Как мне представляется, во многом то же произошло и с «Одиноким голосом человека», и с очень многими другими картинами.

Сложнее со следующей ступенью — «доверие-раппорт», когда больной должен открыть целителю нечто тайное. Я не знаю, что это такое в соотношениях сценария — скажем, того же «Силенциума» — и зрителя, но я знаю, что любой режиссер, любой сценарист, который ориентируется на кассу, то есть на массового зрителя, работает с очень серьезными вещами. В частности, с тем, что Фрейд называл «коллективной душой». «Коллективная душа» возникает у всякого множества людей, собравшихся в одном месте. Причем она не зависит от того, кто в зале — интеллигенция, пролетариат или торгаши и мелкие лавочники. Но при этом она омолаживается, то есть любой индивид в сообществе других людей омолаживается лет на двадцать-тридцать. И его начинает интересовать то, что, как правило, волнует подростков: склонность к деструкции, к насилию, к различного рода сексуальным аспектам бытия и так далее.

Все эти вещи кажутся очень странными, но они эмпирически зафиксированы. Причем, исходя из понятия «коллективная душа», наиболее продвинутые западные мастера изобретают определенный род героя, которого можно назвать «колдун-отец». Кто он? Безусловно, Фантомас, Фредди Крюгер, Джеймс Бонд, Бэтмен. Практически любой персонаж такого рода обладает определенными качествами. Достоевский называл следующие три: чудо, тайна, авторитет. Фрейд, будучи атеистом, в рассуждении, далеко не совсем справедливом, о том, что объединяет людей в церкви, сказал, что их объединяет любовь к первосвященнику, при том условии, что первосвященник всех любит одинаково.

Все это киноиндустрия, когда прицельно работает с массовым зрителем, безусловно, учитывает. Вполне возможно, что именно благодаря этому учету потребностей «коллективной души» в насилии на экране — насилии как аттракционе — и возникает нечто между фильмом и зрителем, что можно определить термином «доверие-раппорт».

Какому-нибудь Бэтмену, этому экранному колдуну-отцу (ведь «коллективная душа» зрителя омолаживается: мне сорок лет, а я пришел в кино — и бах, мне на самом деле оказывается лет десять, и вот на экране мой отец, своего-то я

«Криминальное чтиво», режиссер Квентин Тарантино

уже не помню), который мистичен, сокровенен, обладает сверхъестественными качествами, я открою все что угодно!

Субординация по отношению к ситуации «зритель — фильм» означает то, что зритель не должен быть умнее авторов. Казалось бы, это противоречит тому, что я говорил о предсказуемости в системе соотношений «сценарий — фильм». Какая же возможна здесь субординация и как же зритель не должен быть умнее авторов, если он все экранное действо соотносит с тем, что уже ранее видел, и может тут же наперед предсказать многие сценарные ходы?

Однако здесь работает известное требование американских продюсеров: в старом должно быть что-то новое. Да, мы снимаем хорошо известное, узнаваемое, мы снимаем сюжеты, эпизоды, которые были на экране уже сотни раз, но мы привносим чуточку нового, чтобы зритель все-таки знал свое место.

Собственно говоря, из таких вещей и рождается необходимое подчинение зрителя фильму. При этом чем больше человек посвящен в художественный контекст своего времени, тем меньше у него шансов разобраться в искусстве, если под искусством понимать определенную новизну. И в этом плане я просто поражаюсь нашим критикам, которые всё смотрят и всё знают и которые иногда даже могут отличить хороший фильм от плохого. Потому что система соотношений нового со старым должна доминировать и, в принципе, полностью исключать досадные сбои, когда вдруг какая-то новая кинопродукция получает признание в плане художественных достоинств.

Однако крайне опасен сегодня не только голливудский, но и российский художественный контекст. Единственное, что может здесь немножко утешить, — это то, что сейчас у нас киноиндустрии в точном понимании этого слова не существует, а художественный киноконтекст фрагментарен. Зато сегодняшнее телевидение как индустрия бурно развивается, и опасность, которую оно представляет, нельзя даже сравнить с опасностью, которую несет в себе сегодняшний кинематограф.

Психологический раздел, который называется «Постстрессовая реабилитация больных», еще больше проясняет ситуацию, почему зритель в массе своей предпочитает предсказуемые сюжеты, а некоторые чисто профессиональные термины очень неплохо вписываются в альтернативную теорию драматургии.

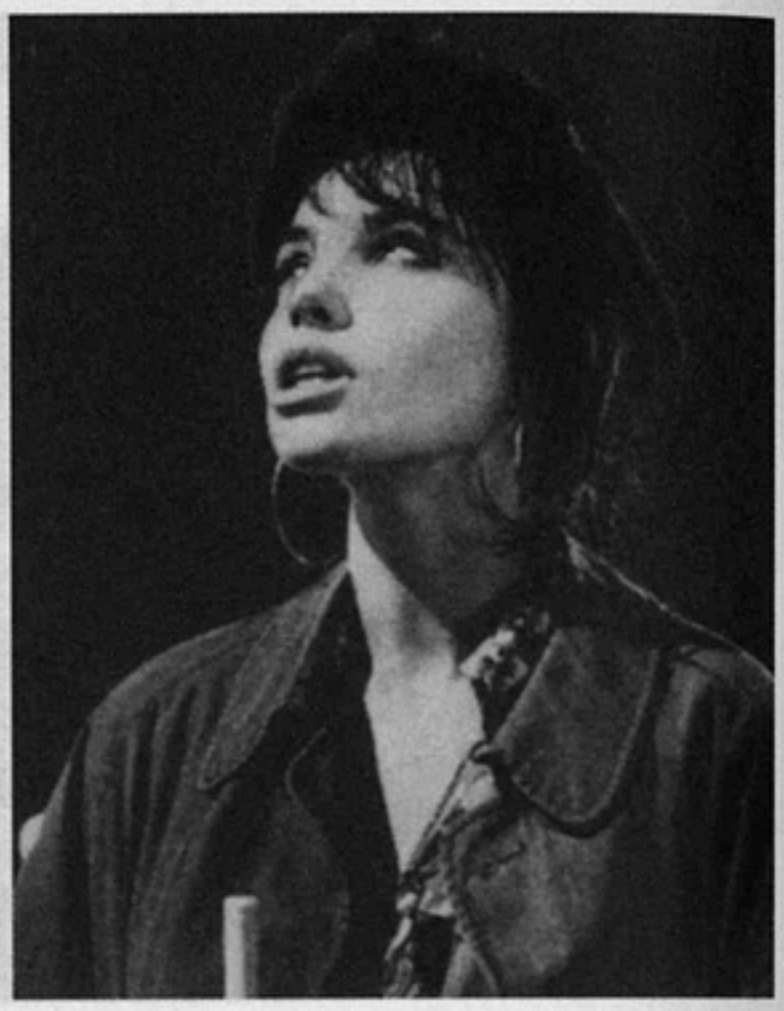
Теория постстрессовой реабилитации больного причиной любого стресса считает крах так называемой базисной иллюзии. Кроме того, стрессонеустойчивых людей характеризует максимализм (все или ничего), деление мира на черное — белое. Внесение в жизнь нового они рассматривают, как прямую угрозу себе. Естественно, что стрессоустойчивые люди все новое рассматривают как повод еще более полно проявить собственную личность.

Точно так же для трех четвертей зрителей в зале любое принципиально но-

вое, введенное в художественную структуру фильма, является неприемлемым, потому что тем самым их базисные иллюзии по отношению к кинематографу разрушаются.

А кто, собственно говоря, «печет» эти базисные иллюзии? Жанровое кино, эта машина непрерывного возобновления базисных иллюзий. «Хороший парень» — «плохой парень», столько-то процентов насилия, столько-то секса, столько-то погони и так далее.

Слом же подобных вещей для людей стрессонеустойчивых становится абсолютно гибельным. Вплоть до того, что в кинозале происходит мини-шок.



«Ночь на земле», режиссер Джим Джармуш

При первых просмотрах первых фильмов зритель кричал: «Посмотрите, у него отрублены ноги!», «У нее отрублена голова!» — и все из-за того, что изображение было подано крупным планом. То есть была нарушена система привычных соотношений, таких как в жизни, а глядя на экран, зритель не видел мир в целом и другого человека в целом, поэтому поначалу он испытывал настоящее потрясение.

В психологии есть раздел, который исследует практику игр. Напряжение у участников игры возникает сразу, когда объявляют ее правила. Ну, скажем: «кошки-мышки», «казаки-разбойники», «прятки». И горе тому, кто при объявленных правилах игры в «кошки-мышки» начинает играть в футбол. В итоге — полный разлом игры.

То же самое происходит со всем новым в жанровом кинематографе. Массовый зритель тяготеет к наезженной колее и к апробированной конструкции, и не потому, что он бесконечно глуп, а по каким-то серьезным причинам психологического порядка.

Однако общая картина была бы совершенно бесперспективной, если бы не находились люди, которые пытались бы в разной мере осознанно разломать базисные иллюзии или существенным образом подправить их.

Сейчас я прежде всего говорю о сценарном мастерстве. В последние десять-пятнадцать лет в мире появились сценарии и снятые по ним картины, которые тем или иным способом пытаются эти базисные иллюзии сломать. Собственно говоря, такие картины были и будут всегда, потому что у некоторых кинематографистов помимо кассовых и коммерческих задач существуют еще и художественные, обусловленные не столько так называемым самовыражением, сколько вещами более тонкими и культурными.

Например, в фильме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда история Гамлета увидена глазами периферийных персонажей. Или: в картинах Джима Джармуша «Таинственный поезд» и «Ночь на Земле» предприняты попытки абсолютно нового композиционного решения. Или: в «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино события фильма выстроены на принципе перепутывания причинно-следственных связей. «Беги, Лола, беги» Тома Тиквера построена так, что на одну завязку дается три развязки. Картина явно выросла из феномена ожидания так называемого виртуального кинематографа, которого пока не существует, но о котором очень много говорят и появление которого предвкушают.

Нельзя не отметить и картину Питера Хоуитта «Закрывающиеся двери» (в российском прокате — «Осторожно, двери закрываются»), которая у нас получила совершенно негативную реакцию. Героиня входит в поезд метро, а другая, ее двойник, слегка опаздывает, и двери перед ней закрываются. Мы парал-

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы», режиссер Том Стоппард

лельно просматриваем судьбу героини, которая вошла в вагон, и той, которая в него не попала. В итоге обе эти судьбы сливаются в единую и несчастливую.

По режиссуре фильм средний, по звуковому ряду — вообще возмутительный, оформлен современными техно-хитами, которые слушать просто невозможно. Но по сценарию это, безусловно, творческий шаг вперед. Хотя нужно заметить, что частично подобные драматургические конструкции уже были апробированы в кинематографе, скажем, Кесьлёвским в картинах «Случай» и «Двойная жизнь Вероники».

Существует несколько путей, позволяющих разламывать принятую в современной драматургии систему соотношений и соответствующий ей стереотип восприятия. И один из них — изменение вектора рассказанной истории. Или изменение вектора базисной иллюзии.

Те, кто интересуется драматургией, знают, что в искусстве существует тридцать шесть (всего лишь!) сюжетных ситуаций. Дело здесь не только в самой практике искусства, которая сложилась более двух тысяч лет назад, а в архетипах нашего сознания, хотя некоторые сюжетные ситуации явно устарели. Например, сюжетная ситуация под названием «Богоборчество», крайне важная для классического искусства — для Шекспира, Достоевского, — стала совершенно незначительной для современного русского кинематографа. Если, конечно, под каждым киноманьяком не понимать богоборца. Вообще, для современного жанрового кино гораздо более характерна ситуация «дьяволоборчества» — то есть сражение экранных героев с бесконечными вурдалаками, в которых вселяется дьявол.

Или, например, сюжетная ситуация, которая называется «Месть, преследующая преступление». Ее составляющие: мститель, виновник преступления и само преступление. Сюжетная ситуация апробирована еще со времен Медеи. Месть за поруганную честь или за совершенное преступление составляет половину, если не три четверти, сюжетных ходов любого боевика, любого коммерческого фильма.

Вот есть определенная базисная иллюзия. Есть преступление, человек, который его совершил, и мститель, который должен совершить свое мщение и убить преступника. Под преступлением мы обычно понимаем убийство или предательство. Нечто страшное. Но покуда мы существуем в парадигме христианской цивилизации, мы знаем, что нельзя на убийство отвечать убийством, на предательство — предательством. Какое же здесь может быть изменение базисной иллюзии? Например, мщение оказывается больше, чем преступление, то есть оно несоразмерно с ним. Мститель настолько входит в кураж мести, что отмщение его уже не удовлетворяет и в своем ответном насилии он не может остановиться.

А может, напротив, возникнуть любовь мстящего к тому, кто совершил преступление. Сейчас я не могу точно назвать такого рода сценарии, но, в принципе, они существуют. В любом случае, нехитрые манипуляции над этой базисной иллюзией могут привести к определенному результату.

Но откуда брать новые сюжеты? Перед сценаристом всегда стоит такая проблема. Я сейчас не говорю о вдохновении. Оно может быть, а может и не быть. Как и талант, как и жизненные впечатления, которых может быть много, а может — мало. Я говорю о чисто профессиональных вещах, не знать которые сценаристу нельзя.

«Зеркало», режиссер А.Тарковский

И тогда можно все тридцать шесть базисные модели повернуть в другую сторону и добиться результата, которого или вообще не было в кино, или он встречается крайне редко. Например, сюжетная ситуация под названием «Зависть», классически воплощенная в «Отелло». Я не помню ни одной драматургической ситуации, в которой один герой откровенно провоцировал бы зависть в другом, только в «Моцарте и Сальери» Пушкина можно найти этот мотив, потому что, конечно же, то, как Моцарт ведет себя с Сальери, — это, безусловно, провокация собственного убийства.

Или вот другая технология по разрушению базисных иллюзий. Перефокусировка зрения внутри сюжета. Я имею в виду смещение фокуса с главных действующих лиц на периферийные персонажи — то, что сделал Стоппард в пьесе и фильме «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

На своих лекциях я люблю приводить известную притчу о блудном сыне. Я не буду сейчас касаться ее теологического аспекта, который заключается в следующем: при условии искреннего покаяния возвратиться к Богу никогда не поздно. На этом стоит христианство. Но эта история волновала и множество светских художников, и просто светских людей. Сюжет ее всем известен: два брата, один из которых верен отцу, другой нет, так как требует раздела имущества, уходит в дальнюю страну и все свое богатство проматывает. Идет к кому-то в услужение пасти свиней и питается вместе с ними. После чего, раскаявшись, возвращается домой, где его встречает отец.

Отец, слуги, которые работают у него на поле, хозяин в далекой стране, где блудный сын спускает свое состояние, и, кстати, те же свиньи — все они персонажи этой истории.

Если же мы перефокусируем свое зрение с главных героев на второстепенных, то можем получить настолько сильное искажение этого сюжета, что оно, в сущности, направит всю историю в иное русло. Обычно мы на занятиях по драматургическому мастерству прежде всего выясняем — чья история? В данном случае это может быть история слуг, не ведающих и не понимающих всего космизма происходящего перед ними. Как в картине «Падение Икара» Питера Брейгеля — на первом плане крестьянин пашет землю, а где-то на дальнем плане в углу из воды торчат нога или рука. Упал герой, а подвиг его никем не замечен, да и нужен ли он вообще? И если мы сделаем слуг героями этой истории о блудном сыне, то это может стать картиной о человеческой ограниченности, о том, как мы в упор не видим слона.

Или если мы переведем фокус на брата блудного сына, который остался с отцом и который в финале притчи разразился гневным монологом к нему: «Что же ты, отец, зарезал откормленного теленка? И для кого — для блудного сына? А я от тебя ничего такого не видел. Почему ты для меня, чтобы мне повеселиться с друзьями моими, не дал даже козленка?» И если мы сделаем главным геро-

ем сына, который не радуется возвращению брата, а ревнует к нему отца, тогда мы сделаем сюжет о ревности как о страсти, не позволяющей разглядеть то, на чем стоит мир.

Собственно говоря, подобная технология разламывания базисной иллюзии применима к любому сюжетному набору.

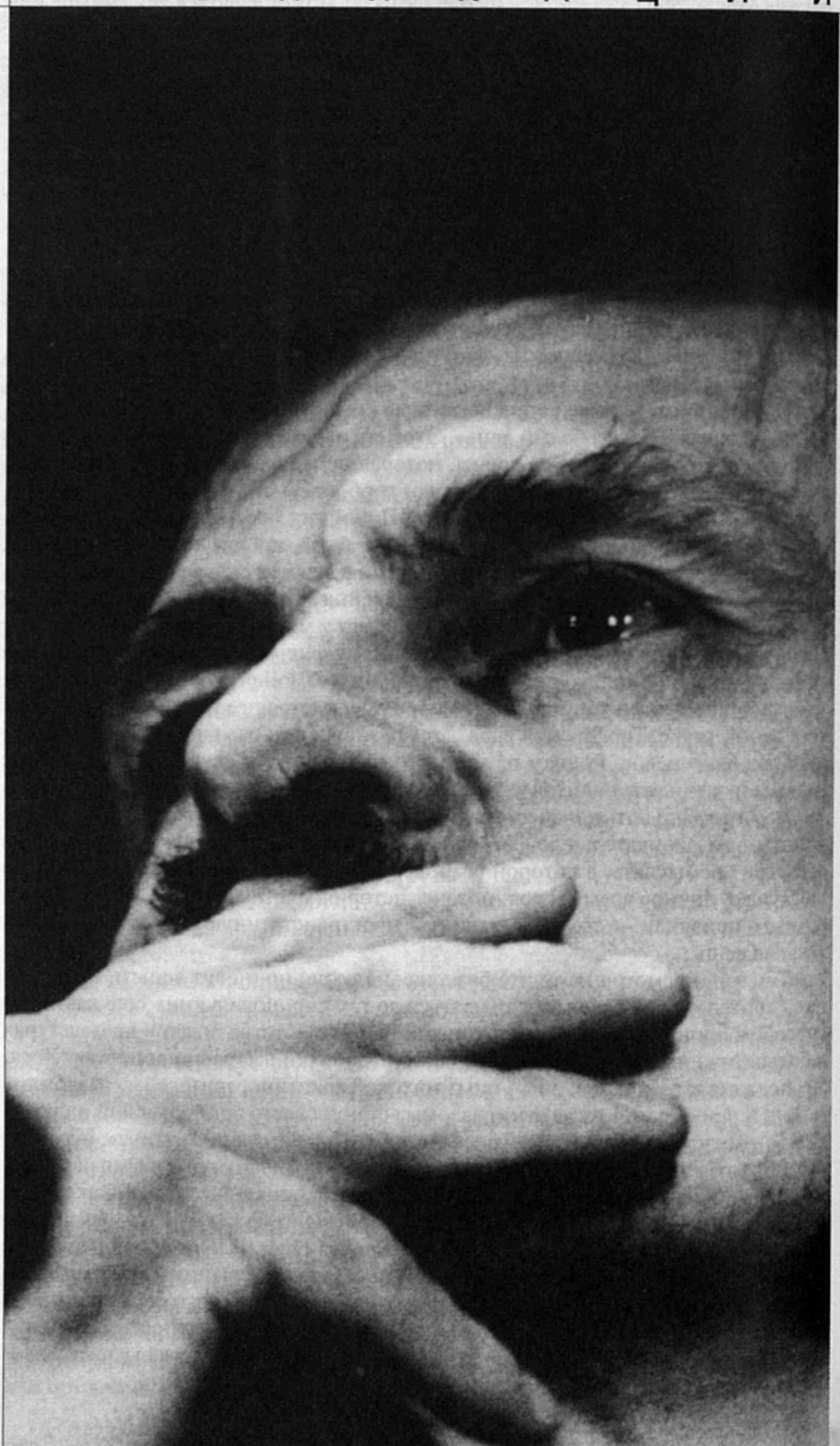
Наконец, ее осуществляет и так называемая альтернативная композиция сценария. Если под нею понимать композицию непоследовательных причинно-следственных связей, то есть такая композиция, в которой могут быть перепутаны завязка с развязкой, где на одну завязку может даваться три-четыре или десять развязок, где финал истории может быть ее началом, а начало — финалом. Все это демонстрирует Тарантино в «Криминальном чтиве».

В этом плане современные западные сценаристы (чего, к сожалению, не скажешь о наших) достигли поразительных результатов. Например, замечательная югославская картина Манчевского «Перед дождем» для меня ценна не потому, что это картина о сербах и хорватах, вернее, сербах и албанцах. Сегодня враждуют сербы с албанцами, завтра будет враждовать кто-то еще, мир построен на вражде — это известно и само по себе не очень интересно. А интересно то, что композиция картины построена как рассказ об истории, которая происходила до начала фильма. Это вроде бы ретроспекция. Фильм состоит из трех новелл. И во второй новелле предпринято какое-то странное зависание, где сходятся совершенно разные векторы движения. Это совершенно удивительно. Композиция настолько сложна, что, по-моему, она до конца не осмыслена и самим режиссером.

Или, например, та же ретроспективная композиция в сценарии Мишарина и Тарковского «Белый, белый день». Этот сценарий, во всяком случае один из его вариантов, начинается со сцены, которая не вошла в фильм. Могила. Внезапно начинают ее раскапывать. Достают гроб, несут его в дом. Из гроба вынимают покойника. Кладут его на кровать. Покойник воскресает. Сначала больной, а потом — здоровый. Эта сцена снята не была, так как тогда не знали, как ее снять. Если снимать ее натуралистично, то в лучшем случае получили бы какого-нибудь графа Дракулу или Франкенштейна. А если не натуралистично, то как? Но на самом деле в этой сцене — манифест и метафора всего сценария. Вообще, композиция сценария и снятого по нему фильма «Зеркало» совершенно уникальна. Она не только ретроспективна, но в самой ретроспекции много ретроспективных композиций — в ней прошлое, настоящее и будущее существуют в одной точке. Тарковский работает с разновременными потоками, которые сводит в одно целое, причем во многом это достигнуто случайно. Существует масса монтажных вариантов картины. Монтажницы, которые клеили «Зеркало», насчитывали пять или шесть вариантов монтажа, пока Тарковский инстинктивно искал окончательную форму фильма. Форму уникальную, которую еще предстоит осмыслять, в которой разновременные слои — прошлое, настоящее и будущее, личное время героя, поэзия, история хроникальная и художественно-постановочная — сведены в единую пространственную субстанцию. Уникальная вещь.

Так что, несмотря на то что базисная иллюзия приносит деньги, имеет успех у зрителей, она будет разламываться до тех пор, пока в кино еще каким-то способом проникают талантливые люди. Чаще их «отстреливают» на подступах к большому кинематографу, но какие-то недобитки все равно остаются. Хотя, как показывает западный опыт, опыт того же Тарантино, зрителей к «разломам» можно и приучить. И тогда эти «разломы» станут своего рода базисной иллюзией. Потому что коммерческий успех того же «Криминального чтива», я думаю, во многом был подготовлен предыдущей картиной Тарантино и двумя картинами Джима Джармуша, композиция которых была построена на том, как совершенно разных людей объединяет одно событие. Оно может быть самым незначительным, например исполнение песни Элвиса Пресли Bene Moon в два часа пятнадцать минут по радио в Мемфисе. Или какой-то случайный выстрел в гостинице. Повторяю, к «разлому» базисных иллюзий зрителя тоже можно приучить, если делать это последовательно. Потому что любая глупость, сказанная один раз, остается глупостью, но сказанная десять раз — это уже художественный прием.

П У Б Л И К А Ц И И



А.Тарковский

АЛЕКСАНДР ГОРДОН

Воспоминания об Андрее Тарковском

В 1974 году Андрей переехал на новую квартиру. Теперь он мог позволить себе иметь отдельный кабинет, большую столовую-гостиную. Одну из комнат хотел превратить в мастерскую. Мечтал устроить нечто в европейском стиле, для этого снес встроенные шкафы в холле, расширил вход-проем в большую комнату. Но все эти преобразования велись медленно и так и не были доведены до конца. В коридоре не было вешалки, паркет на месте снесенной стены не был уложен, и пол был покрыт ковриком. Единственной комнатой, производившей впечатление завершенности и стабильности, был кабинет Андрея. Тут все было устроено по его вкусу. Книги на полках, фотографии на столе под стеклом, лампа с зеленым абажуром начала века — подарок Анатолия Солоницына. Видно было, с какой любовью и вкусом обустроил свое жилище Тарковский, он и спал в кабинете на широком раскладном диване. Было заметно, что Андрей обрел чувство покоя, отошел от шока запретов. Признание его творчества было лучшим лекарством.

А еще совсем недавно жил он в полупустой квартире своей тещи на последнем этаже старого кирпичного дома в Орлово-Давыдовском переулке. На кухне стол и два стула, здесь Андрей с Фридрихом Горенштейном работали сначала над сценарием «Ариэль», а потом над «Солярисом». У этой квартиры было коварное свойство: во время дождя с потолка капала вода, поэтому везде были расставлены тазы. (Не отсюда ли родился образ льющейся воды и падающей с потолка штукатурки в «Зеркале»?)

Существует легенда, что в этой «протекающей» квартире Андрей принимал высоких итальянских гостей — продюсера Карло Понти и Марчелло Мастроянни со свитой. Тарковский узнал, что с ним хотят встретиться в домашней обстановке. Отказать гостям он не мог, но так как в квартире не было приличной мебели, он придумал прием в восточном стиле — все сидят на полу, на коврах, одолженных у друзей, с подушками за спиной. Угощение было обильное — водка, икра и прочее. Андрей рассказывал, что Карло Понти смутила эта обстановка. Он говорил, что Тарковский — хиппи, у него по всей квартире какие-то тазы расставлены и иметь дело с ним не стоит.

Новый дом, где получил квартиру Тарковский, был построен для избранных — режиссеров, операторов, актеров. Но в нем были поселены и рядовые работники студии, давно нуждавшиеся в жилье, и, конечно, какое-то количество партийных и советских номенклатурщиков, к кино не имевших отношения.

По соседству, в старых домах застройки 50 — 60-х годов, жили мосфильмовцы, может быть, треть или четверть всех студийных работников. Близкое соседство жилья и работы не всем по душе. На работе человек устает, ему хочется сменить среду обитания. Но и в доме, и во дворе, и в магазинах — все те же лица. Андрея это раздражало. Конечно, он не стоял в очередях за картошкой или водкой, но его личная жизнь оказалась теперь на виду. Разумеется, всерьез такие вещи не могли его беспокоить, но нервы уже сдавали. Многолетняя драма «Рублева», изнури-

Окончание. Начало см.: 2001, № 2, 3.

тельная борьба с руководством, долгая неопределенность в личной жизни, ночевки по домам друзей, иногда случайных, — все это сильно измотало его. Он изменился, стал жестким, скрытным, недоверчивым до подозрительности.

Обретя вторую семью, Андрей разошелся почти со всеми старыми друзьями. Рядом с ним уже не было ни Кончаловского, ни Ромадина, ни Мишарина, ни даже Юры Кочеврина, его школьного друга, которого он очень ценил и любил всю жизнь. И со мной он поддерживал отношения лишь как с близким родственником.

А.Кайдановский, Н.Гринько, А.Тарковский и А.Солоницын на съемках фильма «Сталкер»

В новой квартире он по-прежнему много читал (вообще, в семье Тарковского читали много и быстро — завидная генетическая черта). Помню, в какой-то свой приход я застал Андрея лежащим на диване с книгой. Он сказал мне, что перечитал еще раз всего Достоевского и всего Льва Толстого от корки до корки и что с Толстым покончено. И поставил том на полку. Это означало, что XIX век для него пройден. Андрею уже не хотелось снимать ни Достоевского, ни Толстого, на первый план вышло «Зеркало».

Андрей недавно прилетел из Парижа, где узнал, что многострадальный «Андрей Рублев» по опросу авторитетных кинокритиков вошел в десятку лучших фильмов мира. Но об этом в нашей печати, в докладах и отчетах киноруководителей не было ни слова. Андрей возмущался, что на его имя присылают в Госкино много деловых предложений и приглашений на фестивали, которые до него не доходят и даже сам факт их замалчивается. Иностранцы звонят, ждут ответа. А он им сказать ничего не может. За него объяснения дает Госкино: то, мол, приглашение пришло слишком поздно и визу не успели оформить, то Тарковский именно в это время занят. Наглая ложь не могла не вызывать возмущения, но Андрей к ней уже привык и рассказывал мне об этом тихим, почти кротким голосом.

Я пытался вытащить из него какие-то рассказы о парижских встречах, но он уклонялся. Меня это удивляло, я знал, что самые известные критики анализировали его фильмы. Восхищались, называли его большим художником. Да и в нашей

прессе после каждой его премьеры публиковались серьезные статьи, но он всегда оставался к ним холоден. «Все это хвалебное. Ценят не за то, хвалят не за то. Главного не понимают!» Вот когда его ругали, тогда он воодушевлялся, горячился и разносил всех в пух и в прах. И тогда доставалось не только кинобюрократам, но и тем, кто его поддерживал. А попробуй ему возразить, станешь врагом, человеком из другого лагеря. Он был жутко нетерпим ко всем, особенно к собратьям по профессии, и сам позже писал об этом в дневнике как о своей слабости.

Он был скрытен, ничего не рассказывал о своих замыслах, кроме известных, о которых уже говорил в каких-то интервью. Как он был теперь непохож на Андрея 60-х годов, открыто делящегося своими идеями. Случай с картиной «Мне двадцать лет», вероятно, многому его научил. Хрущев для его времени новаторский фильм Марлена Хуциева по совместному с Геннадием Шпаликовым сценарию изругал и заставил переделывать, а когда через какое-то время картина вышла на экраны, выяснилось, что ее находки растасканы по другим лентам, и эффекта открытия не произошло. К тому же и Г.Данелия снял «Я шагаю по Москве» по сценарию Геннадия Шпаликова, правда, в жанре лирической комедии, но интонационная перекличка этих двух фильмов была явно ощутима.

Теперь инстинкт художника говорил Тарковскому, что идеи нужно держать при себе. Приходилось прибегать к маскировке. Вот, например, каким языком он писал о новом замысле в «Предисловии к режиссерской разработке сценария «Зеркало»: «Будущий фильм по своему жанру намерен продолжить линию русской классической автобиографической повести в духе «Детства», «Отрочества» и «Юности» Л.Толстого, «Детства Темы» В.Гаршина, «Детства Никиты» А.Толстого и т.п. Сама мысль рассказать историю матери простым, доходчивым языком, безусловно, демократична и в силу этого способна собрать очень широкую зрительскую аудиторию».

Как-то, придя к Андрею, я застал его за письменным столом. Он кивнул мне, мол, садись, а сам что-то вырезал, примеривал, приклеивал. Я вгляделся, вижу, он делает коллаж из групповой фотографии, прикладывает на головы вырезанные чалмы, короны, подкрашивает. Потом показал мне письмо Сергея Параджанова из колонии, в которое тоже была вложена фотография-коллаж. В тот вечер Андрей был такой тихий, сосредоточенный, вздыхал время от времени. Вспоминал о поездке в Тбилиси в гости к Параджанову, рассказывал про пышный прием, щедрые подарки... А теперь Параджанов в тюрьме. Я спросил Андрея:

— Кого, кроме Параджанова, в нашем кино можно назвать хорошим режиссером?

— А хорошие режиссеры у нас есть? — ироническим вопросом ответил Андрей.

— Конечно. Как же нет!

— Ну назови!

— Хуциев Марлен — замечательный режиссер.

Андрей молчал.

— Кончаловский, — продолжал я, сознательно не упоминая режиссеров старшего поколения во избежание напрасного спора: Андрей их всех давно списал в архив.

Андрей молчал и тщательно рассматривал свои ногти.

— Ладно, а Данелия?

На Данелия он все-таки среагировал, как-то дернулся лицом и тихо сказал:

— Ну-у, Данелия, да.

Я перечисляю: Шепитько, Климов, Муратова, Панфилов...

— Панфилов — хороший, очень хороший режиссер. Но... какой ужасный он снял фильм «Прошу слова»! Ужасный![1]

У Андрея было два ходовых выражения: гениально и ужасно.

— Или, может быть, ты еще назовешь Бондарчука? Тоже хороший режиссер? — Он на какое-то время замолчал, но потом задумчиво продолжил: — Конечно, хорошие режиссеры есть — Иоселиани, Параджанов и те, о которых ты говоришь. Если хочешь, есть, наверное, и другие. Уверяю тебя, их не очень много. Но я говорю о режиссерах не просто хороших, а о профессионалах, которым

[1] 16 октября 2000 года на открытии памятной доски на мосфильмовском доме, где Андрей Тарковский прожил девять лет (с 1973 по 1982 год), у меня состоялся разговор с Глебом Панфиловым, который говорил об Андрее как режиссере, поставившем перед собой высочайшую планку и с этой позиции оценивавшем не только себя, но и своих собратьев по профессии.

дадут снимать фильмы на Западе. Это я и Андрон Кончаловский, а больше никого нет.

Я хотел было Андрею напомнить, что Сергей Бондарчук снимал «Ватерлоо» на деньги Дино де Лаурентиса, да не стал, знал, что этот разговор будет ему неприятен.

Помню, что довольно скоро после этого разговора, пришел к Андрею, только что посмотрев на «Мосфильме» «Степь» Бондарчука. Картина мне понравилась. Свои впечатления я сформулировал таким образом: это Чехов, но не без влияния Льва Толстого, с эпической степью, очень интересными героями, хотя и вовсе не чеховскими, а скорее обобщенными персонажами русской литературы второй половины XIX века. Еще я сказал Андрею, что мне очень понравилась работа Леонида Калашникова, который снял картину неторопливо, в тягучем ритме, с многими подробностями среды и пейзажа, так что природа стала не фоном, а драматургией фильма. Хорошо, филигранно был записан звук.

Ну и досталось же мне! Как это мне может нравиться Бондарчук вообще и конкретно «Степь»?! Я стоял на своем, завязался спор. Андрей тоже на днях посмотрел фильм, стал раскладывать его по полочкам и все последовательно громил. Я не соглашался, но чувствовал, что у меня не хватает аргументов, чтобы его убедить. Он был удивлен моим упорством.

— Смотри, какие хорошие актерские работы! — Я начал перечислять имена.

Андрей вскипел:

— Может, тебе и Бондарчук-актер понравился? В роли этого безголосого певца развел вселенскую трагедию. Емельян — совсем не чеховский персонаж. И вообще все это фальшиво до предела!

Тут он был прав, пришлось уступить ему «безголосого певца».

Я ехал домой и на холодную голову не мог не признать, что картина, действительно, очень неровная, отдельные сцены — просто провальные, вроде танца графини и ее друзей-аристократов на фоне Юсуповского дворца в Архангельском. Если же Андрей в каком-нибудь фильме замечал хотя бы одну фальшивую ноту или проявление безвкусицы, то он целиком падал в его глазах. Сам он стремился к идеальной гармонии.

Андрей далеко не всегда был расположен к беседам из-за усталости и одолевавших его внутренних проблем. Иногда мне удавалось вывести его из этого состояния, и тогда мы говорили о разном, но больше всего о кино и о режиссуре как о профессии. Андрей не принимал Эйзенштейна, а любил, точнее, признавал Довженко.

Однажды я спросил его: «Почему Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Кулешов, Дзига Вертов создали совершенно новые формы в киноязыке?» «А это все очень легко объясняется, — ответил он. — Они начинали с нуля, с чистого листа. У них не было предшественников. Неотягощенные грузом традиций, они не тратили лишних сил на их преодоление».

В полемике Андрей отвергал и то поколение, к которому относился и наш учитель Михаил Ромм. Но когда Ромм умер, именно Андрей в некрологе написал о главной черте учителя — высоком достоинстве художника и личности. Мысль о достоинстве художника была ему чрезвычайно, даже болезненно близка. Он возмущался зависимостью художника от власти, говорил, что наши люди искусства слабо осознают свое истинное призвание. «Нас заставляют поклоняться каким-то идолам. Вот обрати внимание, Сашка, нам все время напоминают об опасности отрыва интеллигенции от народа, о вине перед народом. В этом смысле большевики — прямые наследники народовольцев. О какой вине перед народом они говорят, ну, подумай сам! У народа есть вина перед самим собой? Народ ее чувствует? Не чувствует! Почему у меня должно быть какое-то чувство вины перед народом? А уж если вина существует, то она всеобщая. Может быть, и нужно чувствовать вину, вина чувство хорошее, но тогда на всех одна. А то получается, что «партия и народ едины» и всегда правы, а интеллигенция всегда кается. А мне не в чем каяться, я сам народ, Саша. Это же нелогично, не буду же я сам себя выталкивать из народа, а они хотят, чтобы так было».

Помню, как на поминках матери, когда заговорили о мытарствах Андрея и о его сложных отношениях с кино- и партийным руководством, Андрей сказал: «Они очень хотят, чтобы я уехал отсюда, но я им такого удовольствия не доставлю». А на деле получилось наоборот.

Спустя много лет легче разобраться в душевном состоянии Тарковского, в

напряженных и конфликтных отношениях его с кинематографическим режимом. А тогда, в далекие 70-е, просто многое чувствовалось без слов. Но то, что он, Андрей Тарковский, живет в системе, которая его едва переваривает, терпит, мучается с ним, было совершенно ясно. Я ему рассказал, что в кругу семьи моей сестры познакомился с Петром Якиром, Ильей Габаем и с другими известными диссидентами, что там бывает и его отец. Думал, это его заинтересует. Но Андрей ничего не слышал, не хотел слышать, диссидентства сторонился. Хотя, в общем, прекрасно знал, кто подписался под таким-то письмом в защиту такого-то, кто отказался подписывать. Однако политики не касался и уходил от общественных акций. Его голос на различных пленумах часто бывал своеобразен и резок, но никогда не приносил действенного результата. В нем, как тогда говорили, не было общественной жилки. Тарковский, действительно, был художник, всерьез его волновало то, что в каждодневной погоне за материальным мы теряем духовность. Его интересовала эзотерика человеческой души, ее тайники. Совершенно не случайно он читал работы по парапсихологии, восточной философии, метафизике.

А.Тарковский с сыном на съемочной площадке фильма «Сталкер»

Теперь уже Ермаш предлагал Тарковскому снимать «Идиота» и вообще все, что он хочет из Достоевского, разумеется, кроме «Бесов». «А вот «Бесов» я бы снял, — сказал мне Андрей, — но что бы они делали с этим фильмом?!» «Идиота» же снимать было поздно. Внутри себя, для себя Андрей его уже снял, и время было упущено.

Когда с Борисом и Аркадием Стругацкими был заключен договор по повести «Пикник на обочине», они довольно быстро написали первый вариант сценария, а после прохождении многочисленных инстанций и второй, и третий. В связи с различными несчастиями для этого фильма число вариантов нарастало. После брака пленки обозначились новые варианты, и произошло полное переосмысление первоначального замысла. Аркадий Стругацкий с восторгом рассказывал о работе с Тарковским: «Мы написали восемнадцать (!) вариантов сценария, потому что так требовал Андрей».

На выбор натуры Андрей полетел в Таджикистан, в городок Исфара — в 110 километрах от Ленинабада, ныне Худжента, недалеко от границ с Узбекистаном и Киргизией. Исфара — излюбленное место кинематографистов среднеазиатских республик, можно сказать, кинематографическая Мекка. От Исфары до Коканда пролегали басмаческие тропы, много пуль просвистело здесь в конце 20-х и даже в начале 30-х, когда устанавливалась советская власть, и много пролито было крови.

Но места эти волнуют не только легендами прошлых боев, так вдохновлявших постановщиков приключенческих боевиков. Под Исфарой уникальная природа — пустыни и оазисы, глубокие каменные русла высохших рек и похожие на головы каких-то животных замысловато вздыбившиеся горные породы. Ветры выдули мягкую породу, обнажив крепкое и цветное нутро.

Особенно выразительны были гряды так называемых красных гор. В основу

их каменных пород входят и глины, преимущественно красные с различными вкраплениями других цветов. На ярком солнце горы белесовато-красные, солнце будто выжигает цветные оттенки, но в пасмурную погоду вся эта громада пиков и ущелья выглядят пустынным и мрачным марсианским пейзажем.

С Тарковским ездил фотограф группы, работавший с ним на многих его картинах, Вадим Маркович Мурашко. Он сделал большую фотопанораму этого пейзажа, которую Андрей мне показал. В фотографии была и загадочность, и мистика, и напряженность предполагаемого действия. Она выражала первоначальные представления Тарковского о среде и настроении будущего фильма. Но в пейзажах «Сталкера», который вышел через несколько лет на экран, не оказалось ниче-

А.Тарковский в деревне Мясное. 1981

го фантастического. Знакомая пересеченная овражистая земля, заросшая дикой влажной травой, с ручьями и болотами. Почему? Потому что пришлось снимать в Эстонии, под Таллином.

В Исфаре случилось землетрясение. Жестокие толчки подбрасывали разверстую землю, потом тряска шла по горизонтали, влево — вправо. Трещины поглотили киргизский поселок на окраине города вместе с людьми, скотом и домами. (Через шесть лет, когда я снимал в Исфаре «Двойной обгон», после нашего отъезда новое землетрясение уничтожило еще один поселок и ковровый завод в городе Каракорум.)

Я не пытаюсь воссоздать всю историю многострадального «Сталкера», я просто регистрирую некую цепочку обрушившихся на картину бед. Все они отражались на Андрее и каким-то образом и на нашей семье. К этому времени мое десятилетие безработицы на «Мосфильме» кончилось, я снял одну картину, через год вторую, а «Сталкер» по-прежнему только рывками двигался к цели. Случился брак пленки «Кодак», что погубило всю работу летне-осенней экспедиции 77-го года под Таллином. Брак пленки признали не сразу и не до конца. Андрей винил Георгия Рерберга за то, что не были произведены пробы пленки (но проверять эталонную во всем мире пленку было не принято). Его список претензий к оператору, пусть даже не во всем обоснованных, был велик, и в итоге с Рербергом они расстались. Опять остановка и нервотрепка, поиски новых оператора и художника. Наконец, оператором стал Александр Княжинский, художником — сам Андрей, от безвыходности и оскорбленного самолюбия. Волнения не прошли даром — весной у Андрея случился микроинфаркт, и он очутился в клинике Владимира Бураковского, знаменитого кардиолога. Потом, выйдя из больницы, два месяца восстанавливался — гулял с собакой по Ленинским горам, благо они были недалеко от дома. Параллельно группа вела подготовку к работе, и летом 78-го года Андрей выехал снимать второй вариант «Сталкера», уже двухсерийного, на добав-

ленные деньги за вторую серию. Теперь уже ему шли навстречу, и на этот раз помощь пришла из самого Госкино. Только Андрей выехал в экспедицию, Марию Ивановну свалил приступ инсульта, через год — еще один, и в октябре 1979 года она умерла. В это время Андрей был в Москве, заканчивал монтаж.

Андрей очень любил свою мать, посвятил ей фильм «Зеркало», в котором рассказал о сложной любви к ней. Но в последние годы он редко навещал ее. Мария Ивановна стойко переносила разлуку с сыном и радовалась коротким и редким встречам. Утром 5 октября Марина вызвала Андрея, руководствуясь каким-то шестым чувством. Он приехал к нам на Юго-Запад за час до кончины матери и сам закрыл ей глаза.

А.Тарковский в деревне Мясное. 1981

Похоронить Марию Ивановну мы хотели на Востряковском кладбище, но достать место для могилы было непросто. Андрей собирался поехать туда вместе со мной, но в результате я поехал один, а он только «руководил» по телефону. Он дозвонился до директора, который с удивлением передал мне трубку, и я услышал голос Андрея: «Дал или еще нет? Срочно давай! Я обещал». У меня в кармане лежали приготовленные деньги для директора, который жаловался на свою трудную материальную жизнь: он, бывший полковник авиации, теперь работает здесь, почти что нищий и т.д. Деньги жгли мой карман, но я впал в состояние ступора и хоть и хотел, а не смог дать взятку. До того еще никому не давал, позже научился. Подводя итог разговора, директор отложил решение вопроса о могиле назавтра и на прощание сказал мне: «А душу свою мне вы так и не раскрыли». На следующий день за дело взялась Марина. Конечно, пришлось «раскрыть душу», дать деньги, и дело было улажено в пять минут.

В одной из самых сложных декораций «Сталкера», где герои должны были переходить через водный поток, потом лежать на камнях среди болота и тут же среди всего этого должна была бегать черная собака, находилась огромная цинковая ванна. На ее покрытом илом и водорослями дне Тарковский сам раскладывал какие-то неожиданные, а иногда и загадочные предметы — медицинские шприцы, монеты, обода колес, снова шприцы, автомат и т.д. Здесь же плавали рыбы, которых запускали в воду только во время съемок и потом с трудом отлавливали.

В этом же съемочном павильоне на подставке в клетке сидел нахохлившийся орел. Во время съемки другого эпизода его подбрасывали вверх, и он летел в декорации Зоны над искусно сделанными мелкими холмами, задевая землю крыльями и оставляя за собой облачка пыли.

На площадке царила полная тишина, можно было услышать лишь тихие голоса у кинокамеры. Это оператор Княжинский о чем-то говорил со своими помощниками. Маша Чугунова, ассистент режиссера по актерам, подняла руку и показала мне на левую часть декорации. Там был большой матерчатый навес, нечто вроде шатра, в середине которого стоял стол, за ним сидел Андрей. Слабое дежурное освещение выделяло его одинокую фигуру. Он терпеливо ожидал завершения подготовительных работ. На столе лежали какие-то бумаги, рисунки, сценарий, несколько фломастеров.

Я почти шепотом поздоровался с Андреем. Он удивился и несколько горько улыбнулся. Я почувствовал его озабоченность и ждал обычных в таких случаях сетований и претензий к группе, в которой «все лентяи и малопрофессиональные люди», чему я никогда не верил, так как группа, обожавшая Тарковского, служила ему не за страх, а за совесть. Теперь думаю, что, может быть, он был прав. В большой группе всегда есть и бездельники, и непрофессионалы.

— У тебя образцовая тишина, — тихо сказал я. — Такую я видел только у Ивана Пырьева и Васи Шукшина.

Мои слова не вызвали у Андрея никаких эмоций, кроме ядовитого замечания, что Иван Александрович наводил в павильоне тишину палкой и один раз избил рабочего. Я тоже об этом слышал.

Разговор не клеился. Я хотел отвлечь или развлечь Андрея, решил показать ему книгу Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Мне ее дали почитать на сутки, и я сделал закладки на интересных страницах, в частности, на рецептах приготовления напитков, таких как «Слеза комсомолки» и тому подобных.

Андрей полистал и вернул мне книгу, никак ее не комментируя. Может быть, слегка улыбнулся. Знаю, мол, есть такой автор Веничка Ерофеев — большой пьяница. Веничка был в это время в моде, а Андрей не любил моду. Да и вообще, ему было ни до кого, он готовился к съемке. Я это понял и оставил его, сказав, что пойду посмотрю декорацию.

— Пойди-пойди, Маша покажет, — ответил он.

Мы с Машей просто молча постояли в тишине. Операторская группа готовила рельсовую дорогу для бесшумного и ровного хода камеры. Нужно было ждать. Я только спросил:

— Где ваши актеры? Никого не видно.

— Вон там сидят, — показала Маша в темные углы павильона, — ждут репетиции.

— Давно?

— Час уже, наверное.

Ох, несчастье, — подумалось. А ведь это его любимцы. Солоницын, Гринько, Кайдановский. Чугунова всегда получала от Андрея строгое распоряжение: пусть ждут, никуда не уходят. Она, может, им и сочувствовала, но помочь ничем не могла. С Тарковским она работала уже лет пятнадцать.

— Вот так сидят целый час, каждый в своем углу?

— Так и сидят. Бывает и дольше, они привыкли. У Андрея Арсеньевича так заведено.

— И сколько еще будут ждать ?

— Операторы будут готовы, скажут.

Деревня Мясное. 1981

Это был намеренный режиссерский метод Андрея — долгое актерское ожидание в задниках декорации. Как известно, он никогда не объяснял, что и как актер должен делать. Он просто разводил мизансцену, указывал, кто откуда выходит, где проходит, что говорит.

Я работал совсем по-другому, как большинство, подробно объясняя актерам их задачу. Но у Андрея невольно учился, хотя ни разу в жизни не сумел применить его методы на практике.

Я понимал, что ожидание-заточение актеров было не случайным. Оно способствовало их внутреннему сосредоточению, выявляя онтологическое одиночество человека. В них накапливались сложные смешанные состояния: гнев и бессилие, кротость и возмущение, которые потом на съемочной площадке сильно им помогали — и человеконенавистнику Писателю, и Ученому, и страдающему Сталкеру.

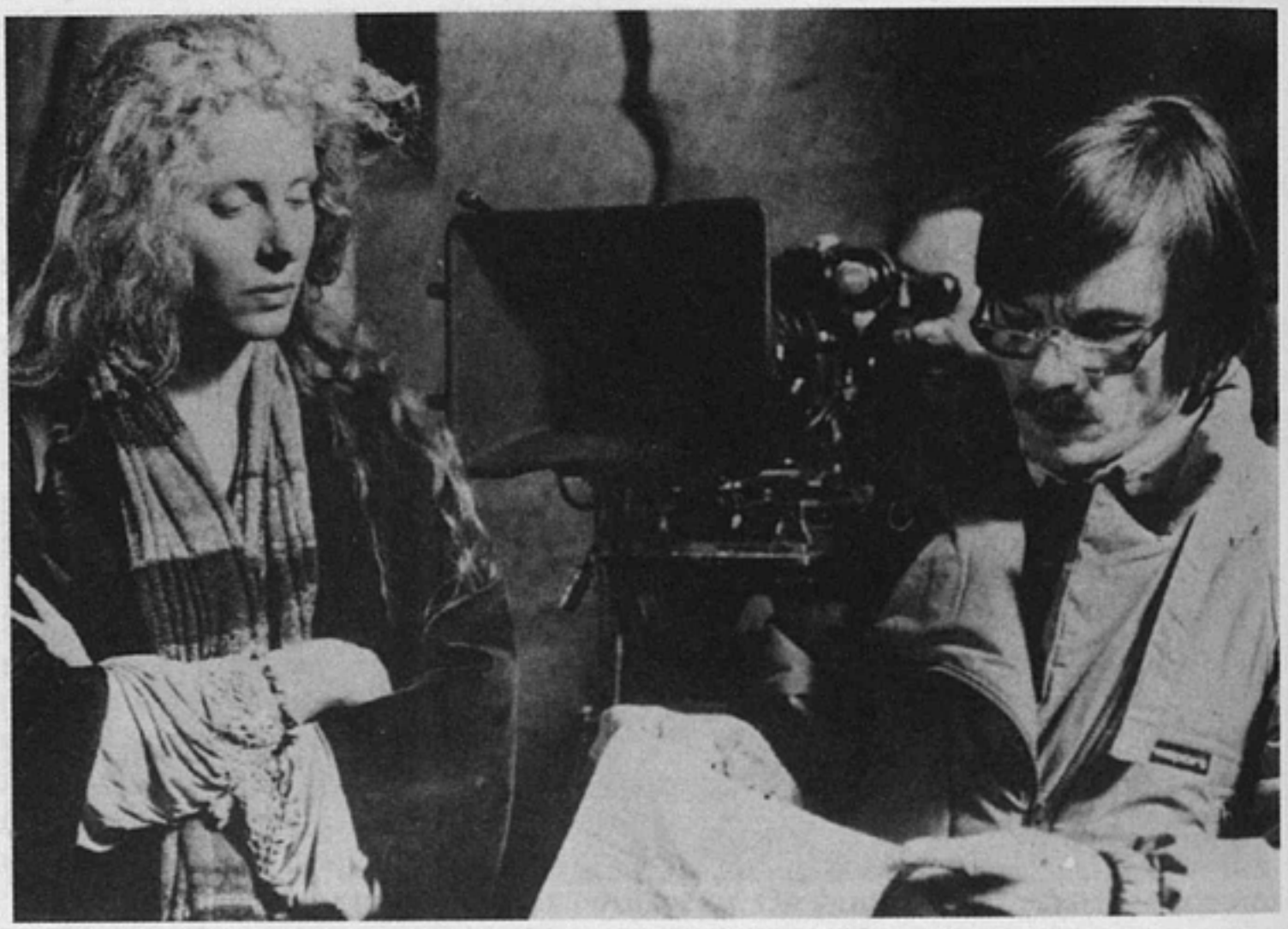
Я стоял и сравнивал этих актеров с другими народными любимцами, нашими обаятельными звездами-многостаночниками, которые прямо перед съемкой, отпросившись у режиссера «буквально на пять минут», успевали обегать и бухгалтерию, и кассу, и две-три киногруппы, где они еще снимались, да еще на ходу ловко и уверенно коснуться заветных округлостей многих красоток, которыми тогда кишел «Мосфильм». И вот наконец такой всенародный любимчик уже в павильоне, сдерживает бурное дыхание — готов к съемке!

Актеры Тарковского — Солоницын, Гринько, Кайдановский — были другими, из другой команды. На «Рублеве» Андрей велел Анатолию Солоницыну, подобно самому Андрею Рублеву, давшему после убийства человека обет молчания, молчать целый месяц, что тот и выполнил.

В тот день мне повезло и в просмотровом зале, где монтажер Люся Фейгинова смотрела на экране пришедшие из лаборатории материалы натурных съемок. Она, зная о моих добрых отношениях с Андреем, пригласила меня посмотреть дубли сцены «Въезд в Зону». Уникальные кадры крупных планов героев, снятые в движении, поразили меня. Описывать их бессмысленно, на то оно и кино.

Встретив Андрея, рассказал ему о своем впечатлении. А позже, читая его «Дневники» (разумеется, изданные в Европе, а не в России), прочел запись об этой встрече.

После «Сталкера» Тарковский под различными предлогами отказывался от работы на «Мосфильме». Он давно был знаком с Тонино Гуэррой и хотел снять фильм в Италии. Шли предварительные переговоры с РАИ — итальянским телевидением, в бюджете которого выделялись деньги на съемку кинофильмов. Андрей был известен в Италии со времен Венецианского кинофестиваля, где он получил «Золотого Льва» за «Иваново детство», был знаком с самим Феллини и с



Домициана Джордано и Андрей Тарковский на съмках фильма «Ностальгия»

Антониони, Ризи, Мастроянни и другими кинематографистами. Безусловно, ему понравилась идея Гуэрры снять фильм в Италии. Гуэрра был уверен, что такому известному режиссеру, как Тарковский, удастся найти деньги на постановку. Основой замысла была ностальгия русского человека по родине. Позже Андрей писал, что русские — плохие эмигранты. Героем первоначального замысла был русский крепостной композитор, отправленный на учебу в Италию, его прототипом был Бортнянский. Но довольно быстро от этой идеи отказались, и героем стал современный писатель. Так начиналась работа над «Ностальгией».

Летом 1980 года Тарковского вызвали в Италию, где он провел около двух месяцев. Он позвонил нам, когда приехал в Москву, и я, заинтригованный, пришел к нему. Войдя в квартиру, я почувствовал запах оливкового масла. Из столовой доносилась музыка из Yellow submarine — знаменитого битловского хита. Конечно, было привезено и итальянское вино, и французское. Сейчас-то этим никого не удивишь, но тогда все было в новинку.

После застолья мы перешли в кабинет, и Андрей достал кипу фотографий. Тогда я впервые увидел на цветных снимках небольшой бассейн термальных вод, над которым клубился туман. Его серые мутные облака были сняты в разных ракурсах, в разное время дня, преимущественно в пасмурную погоду. Андрей сказал, что это известный курорт термальных вод Баньо-Виньони.

Андрей с любовью смотрел на эти фотографии и сказал, что в этом месте он обязательно будет снимать важные сцены фильма. На мой вопросительный взгляд — будет ли? — он ответил: да, будет, хотя договор еще не подписан. Я был очень рад за него. Но невольно думал, ну что за лужу нашел он в сладостной Италии и уперся лбом — снимать только здесь. Я недавно побывал в Италии и увидел, как она прекрасна. Поэтому меня удивлял выбор Андрея. Лишь много лет спустя, занимаясь на «Мосфильме» дубляжем «Ностальгии», я понял, что для фильма об утраченной цельности человеческой души Тарковскому не нужны были внешние красоты.

Однако ждать постановки пришлось долго. На РАИ все деньги расписаны наперед. Тем временем Тарковский поехал со «Сталкером» в Швецию, где высоко оценили его фильм. В дневнике Андрея есть непонятные для посторонних записи в дневнике, в которых речь идет о звонках жены из Москвы, которая что-то требует, на чем-то настаивает. В Стокгольме Андрей вдруг исчез на двое суток из поля зрения соответствующих служб и даже новых шведских друзей, которые искали его и не могли найти. Но все-таки он объявился накануне вылета и вернулся в Москву, не знаю уж, к чьей-то радости или разочарованию.

Осенью последовало приглашение в Лондон, где Андрей, как и в Стокгольме, был впервые. Лондон показался ему городом странным и вызвал желание снова побывать в нем. Посмотрев множество спектаклей и фильмов, в Москву Тарковский вернулся с рассказами о прекрасной английской актерской школе. Особенно поразил его один актер, фамилию которого Андрей с трудом выговаривал, но помню, что он хотел снимать его в «Гамлете», которого намеревался поставить за границей.

Последние два лета — в 80-м и 81-м годах — Тарковский по возможности жил в деревне, название которой совсем не ласкает слух — Мясное. Где Тарковский? В Мясном. Шутили: в мясном отделе.

В русских деревнях Андрей живал с детства. Было бы неправильно сказать, что он поклонник деревенской жизни — слишком много в ней бытовых неудобств, плохих дорог, бедности, грязи. Поэтому Андрей любил не просто деревню, а заложенную в ней духовную основу — здоровую простоту, жизнь среди природы, дождя и ветра, снега, талой воды... Уверен, что многие строки Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова и особенно любимого им Бунина постоянно жили в его душе. Как-то в разговоре с моим сыном Михаилом — ныне сибирским охотником и писателем — Андрей, чувствуя родство душ, сказал: «Что говорить о Сибири? Там жить нужно». Сыну это понравилось. И последние двадцать лет он так и делает. Живет там и пишет.

С какой душевной радостью провел Андрей эти два лета в русской деревне в ожидании работы в Италии! Как будто сбывалась его мечта — иметь собственный дом, пусть не виллу, а деревенский дом, но перестроенный и благоустроенный и даже с антикварной мебелью, которую Андрей завез из Москвы. Главной его гордостью были собственноручно построенные сарай и баня. Он часто говорил о том, как это важно построить что-то своими руками, рассказывал о древесных породах, о подгонке частей дома, стропилах, крыше и так далее.

На «деревенских» фотографиях Андрей запечатлен с топором в руках у своего детища — сарая. В его взгляде, спокойном, оценивающем «взгляде профессионала строителя» (он ведь очень серьезно относился к любому делу), удовлетворение от добротно сделанной работы, после которой можно со спокойной душой пропустить чарку водки.

И все это вдали от многомиллионной Москвы с ее бензином, Госкино и амбициями собратьев по профессии. Андрей был по природе одиночка и иногда иронично повторял известную шутку: «Против кого мы сегодня дружим?»

Но в этом доме пожить Андрею толком не удалось. Он уехал в Италию и уже не вернулся. Поэтому особенно горько звучит в «Жертвоприношении» диалог героя с Марией, когда он говорит ей о невольном осквернении чистоты дома и сада, выращенного родителями. Дом для Андрея всегда был самое святое.

На прощальный ужин перед отъездом Андрея в Италию собрались его друзья и товарищи по работе, сын Арсений, родственники жены, мы с Мариной. Вечер был многолюдным и молчаливо грустным, Андрей скоро ушел к себе в кабинет. Казалось бы, что грустить? Человек едет на работу, где вдесятеро больше платят, где есть уже новые близкие люди, написан сценарий, все давно продумано... Финал «Ностальгии» был придуман вообще за два года до съемок. Так живи и радуйся! Но не было радости. Может быть, потому что перед отъездом столько забот, предстояло расставание. Андрей уезжал один, жена должна была приехать позже, поездка сына и тещи была под вопросом. А может, было предчувствие...

После этого я Андрея увидел только уже на похоронах.

Рано утром на двух машинах его проводили в Шереметьево жена, дети, друзья. Уезжал он с разрешения властей на законных основаниях, согласно договору между итальянским РАИ и «Совэкспортфильмом».

Перед «Ностальгией» в Италии был снят документальный фильм «Андрей

Тарковский и Тонино Гуэрра — время путешествия». Герои картины не расстаются ни в путешествии, ни на экране. Гуэрра показывает Италию, ее людей, дома, старинные церкви, природу, приготовление пищи, саму трапезу. Бытовые эпизоды чередуются с разговорами об искусстве и жизни. Знаменитый итальянский сценарист представляет зрителю Тарковского, часто отходя на второй план и гостеприимно уступая гостю место на экране. «Это русский художник кино, познакомьтесь с его размышлениями об искусстве, о жизни и смерти, вглядитесь в его пластику, руки, манеру речи». В одном из эпизодов звучит потрясающая итальянская музыка, отчего он становится простым и чувственным, что совсем не свойственно работам Тарковского, который монтировал этот фильм, в целом выстраивая его в характерном тягучем ритме.

Когда Тарковский приступил к съемкам «Ностальгии», его постоянного актера Анатолия Солоницына уже не было в живых, а Александр Кайдановский — главный кандидат на роль Горчакова, что после «Сталкера» неудивительно, — оказался невыездным. Выбор пал на Олега Янковского.

Все, знавшие Андрея, ждали его приезда в Россию на съемки русского эпизода, для которого уже была выбрана натура. Но Россию сняли в Италии, сэкономив бюджет.

Италия выставила «Ностальгию» на Каннский фестиваль 1983 года с расчетом на Гран-при. И тут разгорелся скандал. Андрей был возмущен распределением наград, по его мнению, несправедливым, и обвинил Сергея Бондарчука, входившего в жюри, в том, что тот якобы выступил против присуждения «Ностальгии» главного приза. Тарковский написал гневное письмо Ф.Ермашу и говорил об этом в многочисленных интервью.

Но без награды Тарковского не оставили. Вместе с французским режиссером Робером Брессоном он получил приз за вклад в киноискусство. Когда я просматриваю видеозапись награждения, то не перестаю удивляться. Долгие годы Тарковский поклонялся именно Роберу Брессону, восхищаясь простотой формы и глубиной мысли его фильмов. И вот ему суждено было встретиться на сцене со своим заочным учителем, с которым он разделил такой престижный приз.

На сцену слева из-за кулис вышел Брессон, худощавый седой старик, взял статуэтку и с достоинством пожал руку вручавшему. После этого появился Андрей в смокинге, и уже в походке его чувствовалось: недоволен, что вышел вторым. Взял награду. Брессон приветливо протянул Тарковскому руку, но тот нервно закрутился на месте. Рукопожатие не состоялось. Андрей всем видом показывал, что не намерен долго оставаться на сцене. Неловкая ситуация, которую неловко же смотреть, если не знать душевного состояния Андрея.

После окончания «Ностальгии» Тарковский должен был вернуться в Москву, как того требовало Госкино. Андрею обещали переоформить визу, но сначала предлагалось обсудить его творческие планы. Андрей не хотел возвращаться, требовал продления заграничной командировки еще на три года, чтобы осуществить задуманные проекты постановок в кино и театре. Он хотел снять «Гамлета», уже поставленного им в 1976 году в московском «Ленкоме». В лондонском «Ковент-Гардене» Андрей надеялся на постановку оперы Мусоргского «Борис Годунов», быть может, и в пику Сергею Бондарчуку, недавно снявшему «Бориса Годунова» на «Мосфильме» и сыгравшему в нем главную роль. Одним словом, заочная дуэль как бы продолжалась. Наготове у Тарковского были и другие проекты. Он обращался в Москву, настаивал, просил, умолял правительство и киноначальников легализовать его работу на Западе и отпустить к нему сына и тещу. Сам Сизов, приехав в Италию, встретился с Тарковским. Разговора не получилось — Сизов просил вернуться и мирно обо всем договориться, Андрей не верил и требовал, чтобы сыну и теще было разрешено приехать в Италию.

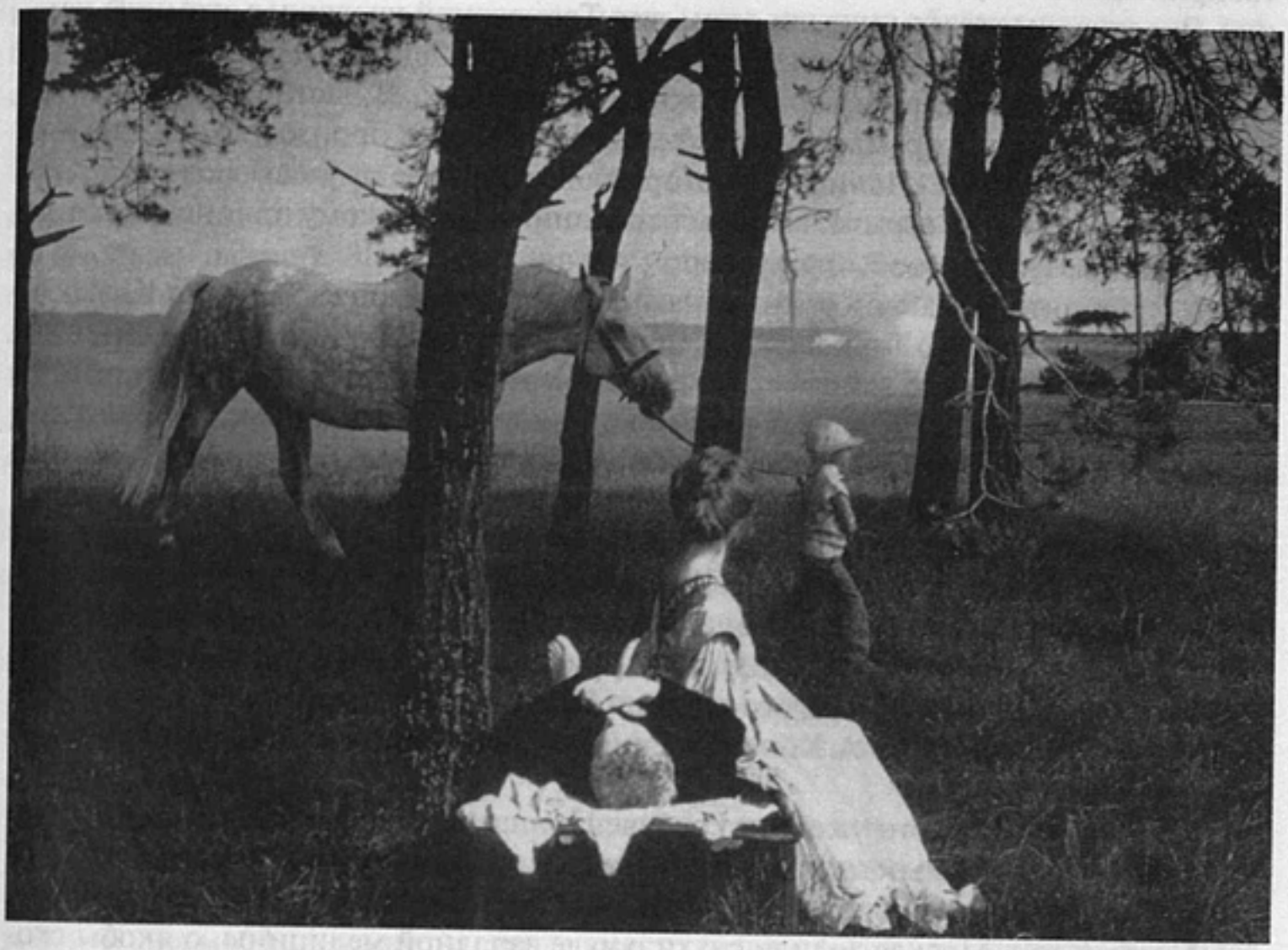
В знаменитом письме Арсению Александровичу Тарковскому Андрей объяснял ситуацию, признавался в любви к родине и родным, обещал возвратиться, что, как писал он, совершено естественно и не может быть иначе, но только после исполнения задуманных кинопроектов.

Правительство не отвечало, Госкино ставило условия — приезжайте, мол, договоримся по-хорошему. Отец в ответном письме сыну горевал, но верил в его возвращение. Марина тоже написала ему письмо. Она знала, что письма просматриваются в КГБ, и поэтому особо подчеркивала, что и она верит в его возвращение, тем самым желая помочь Андрею добиться поставленной цели.

После инцидента с Бондарчуком на Каннском фестивале ситуация усугу-

билась. Андрей страшно нервничал. Что-то нужно было делать, на что-то решаться.

Кое-кто из окружения Андрея говорил: «Время меняется, режим становится мягче, вот посмотри на Иоселиани и Кончаловского — спокойно работают на Западе. Ты не хуже их и сможешь убедить в этом московское начальство». Другие



«Жертвоприношение»

призывали Тарковского к решительным поступкам — идти на разрыв с режимом, объявить себя невозвращенцем. Прежде Тарковский был осторожен, избегал контактов с диссидентами и удерживался от выпадов против советской власти. Но на пресс-конференции в Милане Тарковский заявляет, что не видит в создавшейся для него ситуации иного решения, как объявить себя и жену невозвращенцами. По видеозаписи этой пресс-конференции можно судить о мучительном и подавленном состоянии Андрея, который едва владеет собой и с болью объясняет вынужденность своего решения.

Теперь для Андрея начались испытания новой жизнью. Очень скоро он столкнулся с реальными трудностями, и в первую очередь — с отсутствием денег на следующую постановку. Даже любимая Италия пока ничего не могла ему предложить. Нужно было ждать год, два... Неизвестно сколько. Друзья выхлопотали Андрею стипендию Берлинской академии искусств в тысячу долларов в месяц в течение года. Пришлось жить в нелюбимом Берлине, искать деньги на постановку «Гофманианы», предлагать другие проекты и надеяться, надеяться. Спасибо немцам, эти деньги поддержали существование Андрея.

В Советском Союзе, естественно, «Ностальгию» не показали. Да и все остальные фильмы Тарковского были сняты с экрана, а имя его было запрещено упоминать в прессе. Однако и в обывательском советском сознании не укладывалось, зачем уезжать из России, снимать фильм о тоске по родине и мучиться этой тоской: «Мы ведь никуда не уезжаем, как некоторые, и не знаем этого чувства...»

Тем временем переговоры с «Ковент-Гарден» увенчались успехом, и Тарковский приступил к постановке «Бориса Годунова». Впервые в жизни он поставил оперу. Постановка оказалась успешной.

Но с кино пока приходилось ждать. И лишь в конце 1984 года завязались отношения Тарковского со Шведским киноинститутом. Дело сдвинулось с места. Таким образом, между постановкой «Ностальгии» и «Жертвоприношением» прошло практически два года.

Летом 1985 года на острове Готланд начались съемки «Жертвоприношения» по сценарию, написанному Тарковским. Работавшая с ним Лейла Александер писала: «Фильм должен был называться «Ведьма». Но картина с подобным названи-

ем уже была, к тому же ни по-шведски, ни по-английски это слово не происходит от глагола «ведать», что Андрей считал чрезвычайно существенным. Позже я узнала, что в первом варианте сценария Александр — герой картины — был неизлечимо болен, у него был рак. Вот и говорят, что настоящий художник всегда видит собственную судьбу наперед, а иногда и судьбы всего человечества. Показ «Жертвоприношения» чуть ли не день в день совпал с чудовищным событием на Украине. Все западные газеты писали о том, что Тарковский предвидел атомную катастрофу в Чернобыле и что фильм именно об этом».

Писали также о других трагических совпадениях. В частности, о том, что убийство шведского премьер-министра Улофа Пальме произошло недалеко от места съемки эпизода «Паника», в котором обезумевшие от ужаса люди метались в ожидании атомного взрыва. На этом основании Тарковскому приписывался дар предвидения. Но это особый разговор.

А исполнитель главной роли Александра актер и режиссер Эрланд Юсефсон кроме воспоминаний о Тарковском написал пьесу «Летняя ночь в Швеции», в которой воссоздал особую атмосферу съемок «Жертвоприношения», приоткрывающую сложность человеческой и творческой личности художника, сильно изменившего его собственные представления о работе в кино.

В декабре 1985 года Андрей заболевает, проходит медицинское обследование, и ему, как это принято на Западе, сообщают страшный диагноз.

Болезнь Тарковского потрясла многих его друзей, знакомых и незнакомых людей. Первой предложила помощь Марина Влади, которая предоставила Андрею жилье и устроила его в клинику «Артман» в Сен-Дени для срочного лечения под наблюдением ее мужа господина Шварценберга, известного онколога. Друзья, среди них был и А.Кончаловский, собирали деньги на дорогостоящее лечение.

В это время у власти уже был Горбачев, наши «славные органы» наконец-то отпустили сына к больному отцу. Знаменитый французский режиссер-документалист Крис Маркер снял их встречу. Съемка так же трогательна, как и проста.

Почему-то в Москве ходили слухи о чуде западной медицины, о якобы скором выздоровлении Тарковского. Но этому не суждено было произойти.

Эпилог

Когда-то М.И.Ромм добился, чтобы Тарковский и я снимали дипломные работы на «Мосфильме». Он привел нас в кабинет тогдашнего директора студии В.Н.Сурина и представил ему. Для 1960 года это было довольно демократично.

Ромм был дипломатично красноречив и деловит. Сурин сдержан. Молодежи он побаивался, ее прибывало на студию все больше и больше, и какое-то чутье подсказывало ему, что от нового поколения жди неприятностей. Однако наступали новые времена. На подходе очередной выпуск режиссерской мастерской Ромма, где учился сын Сурина Александр, а также сыновья известных писателей Андрей Смирнов и Андрей Михалков, позже взявший фамилию Кончаловский. Сурин знал, что все они будут делать дипломы на «Мосфильме» и наверняка после этого здесь же и останутся. Официальным и тусклым взглядом он смотрел на нас, думая о чем-то своем. На студии было уже тесно. В это время энергично работали режиссеры-фронтовики В.Ордынский, В.Басов, Д.Вятич-Бережных, фронтовые операторы. Добивались постановки кинематографисты, вернувшиеся из сталинских лагерей, может быть, и не самые талантливые, но отсидевшие от звонка до звонка. Было отчего хмуриться.

Но несмотря на все это, свои дипломные фильмы мы сняли на «Мосфильме». И уже в том же году Андрей приступил к съемкам «Катка и скрипки», а потом сразу же без перерыва — к «Иванову детству».

Когда в 1962 году Тарковский стал обладателем Гран-при Венецианского фестиваля, он получил не только новую квартиру, но и еще одну награду — кадр из «Иванова детства» был помещен на стенде в центральном вестибюле «Мосфильма» в почетном соседстве с кадрами из классических фильмов отечественного кино. Светловолосый мальчик с острым лицом и цепким взглядом стоит на опушке леса и слушает, сколько ему накукует кукушка.

«Мосфильм» стоит того, чтобы сказать о нем несколько слов. Студия спроектирована архитекторами-конструктивистами. Поэтому «Мосфильм», если смот-

реть на него с высоты птичьего полета, похож на самолет. Его корпус — съемочные павильоны, крылья — цеха, службы, помещения администрации.

По замыслу архитекторов этот самолет летит в светлое будущее. Подобно Голливуду, «Мосфильм» — это «фабрика грез», только грез социалистических.

Правда, во времена «врагов народа» и «всеобщего вредительства» архитекторы, строившие здания в форме самолетов, звезд или тракторов (как театр в Ростове-на-Дону), рисковали оказаться на нарах, ведь это ясно обозначенные цели для бомбежки авиацией противника. Как рассказывал нам М.И.Ромм, случаи репрессий имели место.

И вот Тарковский — режиссер «Мосфильма».

А что такое «Мосфильм» 60-х годов? Пять тысяч штатных сотрудников, гудящий улей, сгусток энергий. Знаменитости, почести, награды и даже похороны по высшему разряду. Здесь одерживают победы и терпят поражения, знакомятся, влюбляются, уводят мужей, жен. Общественная и партийная жизнь тесно сплетена с интригами и сплетнями, получением почетных званий, внеочередных квартир, машин, дачных участков в шесть соток. Самые лучшие козыри — верность партии, преданность начальству и карьерным интересам. Самый худший козырь — неподкупный и непокорный талант. Просто и результативно.

И все-таки именно на «Мосфильме» Тарковский снял свои шедевры.

И вот спустя двадцать пять лет после прихода на студию Тарковский уволен с «Мосфильма». Я ознакомился с приказом «416-Л (личное. — *А.Г.*) от 18 октября 1985 года»: «1983 г. 05.28. — Тарковский А.А. уволен по ст. 33, п. 4 КЗОТ — за неявку на работу без уважительных причин с 28.05.1983 г.».

Сразу обращаешь внимание на неувязку в приказе. 28 мая 1983 года — Тарковский уволен; 18 октября 1985 года — приказ подписан. Что скрывается за этими двумя датами?

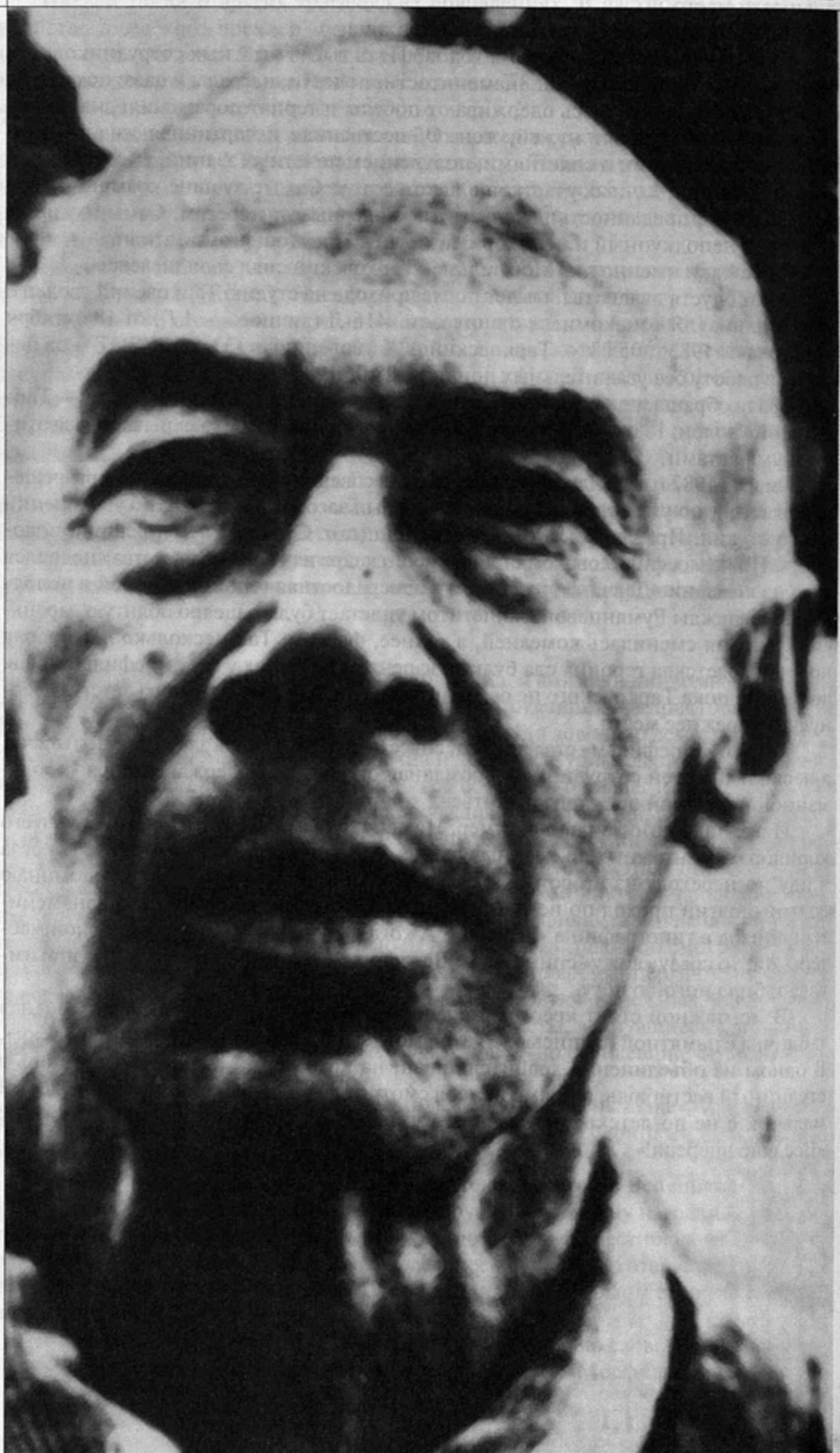
4 марта 1982 года Андрей уехал в Италию совершенно официально с разрешения властей, но уже через год и два месяца был заготовлен приказ об увольнении его со студии. Правда, тогда он не был подписан. Судя по всему, решили подождать. Но на мосфильмовском стенде вместо кадра из «Иванова детства» появился кадр из комедии «Девчата», лукавая и жизнерадостная героиня которой в исполнении Надежды Румянцевой с аппетитом уплетает булку, щедро облитую вареньем. Трагедия сменилась комедией, а точнее, фарсом. Так несколько лет подряд простая советская героиня ела булку с вареньем на глазах у всех мосфильмовцев, до тех пор пока Тарковского не реабилитировали. Кадр из «Иванова детства» вернули на прежнее место.

Только «Мосфильм» стал другим, совсем другим. Теперь здесь уже не тысячи, а несколько сотен сотрудников. Громадная студия, не выдержав напора «продуманной перестройки», стала рушиться.

И все-таки «Мосфильм» не умер. Пока. И, будем надеяться, выживет. А в его коридорах, монтажных, съемочных павильонах живет память об Андрее. И когда я иду по переходу из второго блока в главный корпус, то невольно вспоминаю долгий-долгий проход по нему Маргариты Тереховой, предваряющий знаменитый эпизод в типографии в «Зеркале». А когда иду по коридору от малярной мастерской, то сразу «вижу» спину Аллы Демидовой, вспоминаю, как она подпрыгивала и била ногой о ногу.

В монтажной стоит кресло Андрея, а на стене слева от двери висит медная табличка с памятной надписью: «В этой монтажной работал Андрей Тарковский». В одном из объединений хранится диван, на котором он отдыхал. А входишь в студийный вестибюль, и прямо на тебя смотрит до боли знакомый светловолосый мальчик с не по-детски трагическим взглядом, которому так и хочется сказать: «Все еще впереди!»

Ч Т Е Н И Е



Генри Миллер

ГЕНРИ МИЛЛЕР

Астрологическое фрикасе

«Астрологическое фрикасе» (Astrologic fricassee), зарисовку из жизни голливудской богемы, Генри Миллер (1891 — 1980) включил в свою книгу очерков и эссе «Вспоминать, чтобы помнить» (Remember to Remember, 1947), ставшую логическим продолжением «Аэрокондиционированного кошмара» (The Air Conditioned Nightmare, 1945). Обе книги появились в результате многомесячного автомобильного путешествия Миллера по США в обществе художника Эйба Раттнера, и в обеих много скепсиса и иронии по поводу американского стиля жизни. Восхищаясь отдельными американцами, Миллер не принимает Америку в целом, считая, что идеалы пионеров не осуществились, их предали и не перестают предавать. Он не устает противопоставлять Америке Европу, которая дорога ему как хранительница накопленной человечеством культуры и мудрости, ему дороги ее художники, преданные идеалу красоты, а не чистогану.

В Голливуде Миллер бывал довольно часто, так как обосновался неподалеку, в местечке Биг-Сур, ставшем ему домом; в основном поездки эти не были связаны с какими-то определенными творческими проектами, а затевались, опять же, ради встреч с интересовавшими его людьми.

Книга Генри Миллера «Вспоминать, чтобы помнить» выходит в 2001 году в издательстве «Б.С.Г.-Пресс».

Я познакомился с Джеральдом в фойе театра во время антракта. Не успели нас представить друг другу, как он поинтересовался, когда я родился.

— Двадцать шестого декабря 1891 года... В двенадцать тридцать дня... В Нью-Йорке... Марс, Уран и Луна — в восьмом доме. Этого достаточно?

Джеральд пришел в восторг.

— Выходит, вы кое-что смыслите в астрологии, — сказал он, улыбаясь мне ласково, словно преданному ученику.

В этот момент к нам подошла элегантная молодая женщина и тепло приветствовала Джеральда. Тот быстро представил нас друг другу.

— Двадцать шестое декабря — четвертое апреля... Козерог — Овен... Вы должны прекрасно ладить.

Я так и не узнал имени элегантной женщины, впрочем, как и она моего. Для Джеральда это не имело ни малейшего значения. Люди существовали для него только как подтверждение его небесных теорем. Он знал заранее сущность каждого из нас. В чем-то он походил на рентгенолога: ему был виден твой астральный скелет. Где непосвященному открывался только Млечный путь, Джеральд видел созвездия, планеты, астероиды, падающие звезды, туманности и тому подобное.

— Не строй никаких важных планов на ближайшие дни, — говорил он. — Затаись. Твой Марс вступил в конфликт с Меркурием. Сейчас из твоих планов ни-

чего хорошего не выйдет. Дождись полнолуния... Ты ведь склонен к импульсивным решениям, не так ли? — И он бросал на свою жертву лукавый и пытливый взгляд, словно говоря: «Меня не одурачишь. Я тебя насквозь вижу».

В тот антракт в фойе состоялось много знакомств. Каждого представляли по знаку Зодиака. Преобладали Рыбы — холодноватые, мягкие, невыразительные создания, по большей части флегматичные и пучеглазые. Когда на горизонте возникали Скорпион или Лев, особенно женского пола, я настораживался, от знакомств с Водолеями старался уклониться.

Позже, уже в ресторане, мы с Джеральдом подробнее обо всем поговорили. Не помню, к какому знаку принадлежал он сам — то ли к Деве, то ли к Близнецам, — но, как бы то ни было, производил он довольно сомнительное впечатление. В нем было что-то от гермафродита. Казалось, его «достали» Весы, Лев и Стрелец. Время от времени он делал иносказательные замечания по поводу Козерога — осторожно, осмотрительно, будто сыпал соль на птичий хвост.

Он много говорил о различных внутренних органах, а также о суставах, мышцах, слизистой оболочке и прочих частях тела. Хозяину стола, который не так давно попал под грузовик, он посоветовал в следующем месяце обратить особое внимание на коленные чашечки. А молодой женщине, сидевшей слева от меня, беречь почки: только что один из «домов», связанных с почками и железами внутренней секреции, оказался под отрицательным воздействием. Мне было интересно, какое звездное тело в ответе за желчный цвет его лица и почему он ничего не предпринимает по этому поводу, хотя бы с помощью местного фармацевта.

После трех бокалов крюшона в голове у меня все смешалось. Я не помнил: то ли следующая неделя будет удачна для меня в финансовом отношении, то ли я переломаю себе все кости. И что удивительно — мне было все равно. Дурное влияние Сатурна на мой гороскоп компенсировалось благотворным воздействием Юпитера. Я обратил внимание, что Джеральд ни разу не упомянул Венеру. Было похоже, что ему вообще наплевать на личную жизнь. Его коньком были несчастные случаи, повышение жалованья и путешествия. Разговор становился таким же пресным, как холодный омлет в клинике по лечению суставов. Я пытался вывести разговор на Плутона: эта загадочная планета интересовала меня больше других, но такая тема явно была Джеральду неприятна — он сразу мрачнел и замыкался. Ему нравились земные вопросы, вроде: «Как вы думаете, спагетти соответствуют моему темпераменту?» или: «Полезен ли мне в это время года спорт?», или: «Как быть с работой в Сан-Франциско, подходящее ли время для переезда туда?» На такие вопросы у него всегда был готов ответ. Поразительно, какую уверенность он при этом излучал. Иногда, чтобы его ответ прозвучал более драматично, он закрывал глаза, как бы мгновенно обозревая карту небесных светил. Он мог предсказывать будущее в любом порядке и, однако, как ни странно, так же, как и все остальные, покупал утреннюю газету, чтобы узнать, что произошло (во время нашей беседы) на Восточном фронте. Произойди ночью крах фондовой биржи, уверен, Джеральд и о нем узнал бы из газет. Когда несколько недель назад случилось лунное затмение, он ждал землетрясений и обвалов; к счастью, подземные толчки зафиксировали в пяти или шести тысячах миль от нас, в Тихом океане. Никто не пострадал, разве только морские чудища...

Спустя неделю или около того Джеральд позвонил мне и пригласил на новоселье, пообещав, что там я познакомлюсь с прекрасной женщиной Стрельцом, чья грудь подобна спелым яблокам, а губы цвета раздавленной малины. «Ты скоро разовьешь бурную деятельность», — сказал он на прощание. Тон, каким он сделал это сообщение, звучал очень обнадеживающе — по крайней мере, по телефону. Однако по здравому размышлению я пришел к выводу, что «бурная деятельность» сама по себе довольно бессмысленна. Пчелы и муравьи постоянно деятельны, всегда активны, ну и что из того? К тому же мне претила сама идея бурной деятельности. Я находился в мире с собой и хотел пребывать в таком состоянии хотя бы еще некоторое время.

День клонился к закату, когда мы подъехали к дому Джеральда. Со мною были два друга — Весы и Стрелец. По обе стороны улицы на протяжении всего квартала стояли припаркованные автомобили, в основном лимузины, гладкие и сверкающие, их охраняли шоферы в ливреях. Водители уже вовсю общались между собой. Когда мы вылезли из нашего «Форда», нас окинули презрительными взглядами.

Новое пристанище Джеральда было довольно миленьким домиком, приятным и неброским. Это жилище вполне подходило для преуспевающего хироманта или виолончелиста. В гостиной толпился народ — люди стояли, сидели, разговаривали, пили чай, грызли печенье. Завидев нас, Джеральд тут же бросился навстречу, на ходу представляя гостей: Весы — Близнецы... Стрелец — Водолей... Лев — Козерог... и так далее. Все напоминало атмосферу «Алисы в Стране Чудес», а Джеральд теперь, когда я видел его в домашней обстановке, имел отчетливое сходство с глашатаем Червонной Дамы.

Когда всех перезнакомили, я занял место в глубине эркера и стал наблюдать за происходящим со стороны. Мне было интересно, кто первый ко мне привяжется. Долго ждать не пришлось.

— Вы интересуетесь астрологией? — спросил меня бледный субъект с запавшими щеками.

Он с трудом поднялся с дивана, где сидел, зажатый с двух сторон безвкусно одетыми женщинами с лицами цвета овсянки.

— Немного, — ответил я, улыбаясь и пожимая его вялую руку.

— Мы все так любим Джеральда. Он просто волшебник. Не знаю, что бы мы без него делали.

Я ничего не ответил, и возникла неловкая пауза. Мужчина продолжал:

— Вы, полагаю, живете в Голливуде, мистер... Простите, напомните мне ваше имя. Я — Хелблингер... Джулиус Хелблингер.

Я снова протянул руку и сказал:

— Рад познакомиться, мистер Хелблингер. Нет, я здесь не живу. Приехал погостить.

— Вы, наверное, юрист?

— Нет, писатель.

— Писатель... как интересно! А могу я поинтересоваться, какие книги вы пишете?

Тут мне на помощь пришел Джеральд, который прислушивался к нашему разговору и теперь, крайне возбужденный, присоединился к нам.

— Не советую вам открывать его книги, — сказал Джеральд, подняв одну руку вверх и расслабив кисть так, что пальцы свободно болтались. — У него очень порочное воображение, не так ли, «двадцать шестое декабря»?

В этот момент одна карга предприняла попытку подняться с дивана, опираясь на изящную трость с золотым набалдашником. Увидев, что она безвольно, словно дохлая рыба, валится обратно на диван, я поспешил прийти ей на помощь. Занимаясь ею, я обратил внимание на ее ноги, которые напоминали две сухие щепки. Похоже, она никогда не совершала путь длиннее, чем от автомобиля до подъезда. Глаза на бледном, одутловатом лице были похожи на два семечка — вроде тех, которыми кормят птиц. Огонек в этих тусклых глазках мог вспыхнуть только алчным блеском. Она могла бы быть сестрой-близняшкой Кэрри Нейшн[1], изображенной Грантом Вудом[2] в состоянии дьявольского озарения. Я ясно представил, как она поливает хризантемы из дырявого цветочного горшка на лужайке в родной Пасадене. Скорее всего, она от парикмахера шла к нумерологу, от нумеролога — к хироманту, от хироманта — на чаепитие, где после второй чашки чая начинала чувствовать некоторое шевеление в кишечнике, поздравляя себя с тем, что сегодня может обойтись без слабительного. Иметь хороший стул для нее, без сомнения, самая большая радость в жизни. Ставя старушку на ноги, я слышал, как ее черствое сердце стучит, словно ржавый механизм «Ингерсолла»[3].

— Вы очень любезны, — произнесла она, пытаясь изобразить на своем каменном лице некое подобие улыбки. — Мои бедные ноги то и дело подводят меня. Джеральд говорит: все оттого, что Марс противостоит Сатурну. Похоже, это мой крест. А вы кто? Телец? Нет, дайте немного подумать... Близнецы? Так?

— Да, — ответил я. — Я, моя мать и сестра — все мы Близнецы. Странно, правда?

---

[1] Кэрри Нейшн (Амелия Мур; 1846—1911) — общественный деятель, сторонница запрета алкогольных напитков; борясь за этот запрет, совершала ряд экстравагантных акций — громила салуны и т.д.

[2] Грант Вуд (1891—1942) — американский художник-реалист; основная тематика произведений — жизнь и быт Среднего Запада.

[3] Марка часов.

— Да уж, — ответила она, тяжело дыша от титанических усилий справиться с головокружением. Кровь наполняла ее вены, как чернила промокательную бумагу. — Джеральд говорит, что я принимаю все слишком близко к сердцу... Но как не волноваться, если правительство отнимает весь твой доход? Понятно, что войну надо выиграть, но, Бог мой, с чем мы останемся, когда все кончится? Я не буду моложе — это уж точно. У нас осталась всего одна машина, и — как знать? — может, мы и ее лишимся. А что вы думаете об этой войне, молодой человек? Разве не ужасно, что все время льется кровь? И можно ли надеяться, что хотя бы здесь мы в безопасности? Не удивлюсь, если японцы высадятся в Калифорнии и займут все побережье под самым нашим носом. Что вы думаете? Вижу, вы очень терпеливый слушатель. Простите мою болтовню. Я уже больше не молода. Ну так что?

Я молчал и только улыбался, думаю, немного печально.

— Вы, надеюсь, не иностранец? — спросила она несколько встревоженно.

— Нет, — ответил я. — Я американец.

— Откуда? Со Среднего Запада?

— Нет, из Нью-Йорка. Я там родился.

— Но не живете там? Я вас не осуждаю. Там жить невозможно... столько иностранцев. Я уехала оттуда тридцать лет назад и возвращаться не собираюсь... О, леди Астенброк!.. Как я рада снова вас видеть. Когда приехали? Я и не знала, что вы в Калифорнии.

Я стоял и держал ее палку. Старая ведьма, похоже, совсем забыла про меня, хотя я по-прежнему был рядом, готовый поддержать ее шаткий скелет, если старуха пошатнется или станет валиться на пол. Наконец, заметив, что леди Астенброк бросает смущенные взгляды в мою сторону, она заскрежетала заржавевшими членами и отодвинулась на неполный дюйм в сторону, только чтобы дать мне понять, что о моем присутствии не забыли.

— Леди Астенброк, позвольте представить мистера... Простите, как, вы сказали, вас зовут?

— Я вам ничего не говорил, — произнес я твердо. И, выдержав паузу, прибавил: — Химмельвайс. Август Химмельвайс.

Леди Астенброк заметно поморщилась, услышав ужасное тевтонское имя. Она протянула мне два ледяных пальчика, которые я сжал так лихо, что послышался хруст. Но еще больше, чем это отвратительно экспансивное рукопожатие, леди Астенброк рассердил мой наглый взгляд, который я тут же устремил на три вишенки, свисавшие с полей ее умопомрачительной шляпы. Только чокнутая английская аристократка могла выбрать такой фасон. Она стояла предо мной, как творение подвыпившего Гейнсборо, на которое заключительные мазки нанес Марк Шагал. Чтобы вызвать у окружающих образ империи, нужно было всего-то засунуть пучок спаржи меж высохших грудей. Ее грудь! Автоматически мой взгляд скользнул туда, где ей положено быть. Тут же возникло ощущение, что леди Астенброк в последний момент, когда прыскала духами из пульверизатора, сунула туда ваты. Не сомневаюсь, что она никогда не рассматривала то, что в их кругу называется интимными местами. Какая мерзость! И раньше, и теперь... Если бы время от времени не возникала необходимость помочиться, о них вообще можно было бы забыть...

— Леди Астенброк — автор книг о Винни Вимпл, — поспешила сообщить мне старая карга из Пасадены.

При этом сообщении я должен был изобразить au courant[4], но мне было наплевать, кто такая леди Астенброк — знаменитая писательница или чемпионка по крокету. Поэтому я отозвался довольно спокойно:

— Сожалею, но мне ничего не известно об этих книгах.

Мои слова разорвались бомбой.

— Не говорите нам, мистер...

— Химмельвайс, — пробормотал я.

— Не говорите нам, мистер Химмельвайс, что вам ничего не известно о Винни Вимпл. Эти книги знают все. Где вы провели все эти годы? Бог мой, я ничего подобного не слышала.

Леди Астенброк снисходительно произнесла:

— Мистер Химмельвайс, возможно, читает Томаса Манна, Кроче и Унамуно.

[4] Полная осведомленность *(фр.)*.

Я на него не в обиде. Я пишу от скуки. И сама не могу себя читать. Мои книги просто чудовищно примитивны.

— Как вы можете такое говорить, дорогая леди Астенброк! Ваши книги очаровательны! Прошлой зимой, когда у меня разыгралась подагра, я их заново перечитала... все подряд. Какое у вас воображение! Какая буйная фантазия! Не знаю, что бы мы делали без ваших книг о Винни Вимпл, просто не знаю... Ах, вот и барон Хафнагель. Я должна перемолвиться с ним. Простите, леди Астенброк. — И она заковыляла в другой конец комнаты, истерически визжа: «Барон Хафнагель! Барон Хафнагель!»

Леди Астенброк опустилась на диван с такой осторожностью, словно у нее была хрустальная задница. Я предложил принести ей чаю и печенья, но она явно не слышала меня. Ее остекленевшие глаза уставились на фотографию полуголой чувственной блондинки, стоявшую на маленьком столике у ее локтя. Я попятился от дивана и тут же налетел задом на актрису со следами былой красоты на увядшем лице. Я уже открыл рот, чтобы извиниться, но меня опередил резкий смешок, похожий на шелест слюды.

— Это всего лишь я... не волнуйтесь! Эскимосы трутся носами, а мы... — Снова взрыв смеха, на этот раз рассыпавшийся подобно руладам Галли-Курчи[5]. А потом неожиданно: — Я — двенадцатое ноября, а вы?

— Двадцать шестое декабря, — ответил я. — Козел с парой рожек.

— Как мило! А я даже не знаю, кто я — змея или сороконожка. Немножко черта во мне точно есть и море секса. — И она сладострастно подмигнула мне бледно-голубым глазком. — Послушайте, — она еще ближе прижалась ко мне, — может, принесете выпить? Я думала, этот соколик, — имелся в виду Джеральд, — предложит мне чего-нибудь, но, кажется, ошиблась. А что здесь вообще происходит? Не собирается ли кто-то закатить истерику, а? Кстати, меня зовут Пегги. А вас?

Я назвал свое настоящее имя.

— Но официально меня знают как Химмельвайса, — прибавил я и подмигнул.

— Официально? — отозвалась она. — Не понимаю. Официально — это как?

— Психи, — сказал я. — Сами понимаете. — И я постучал по голове.

— Ах, вот как? Вы хотите сказать, что они здесь все чокнутые? Я так и думала. Послушайте, а кто тот парень... ну, хозяин дома? Чем он занимается?

— Гороскопами.

— Астрологией, что ли? Не думайте, не такая уж я дурочка. А по какому поводу гулянка? Зачем он всех собрал? Может, хочет вытрясти деньжат? Если станет ко мне приставать с этим, пожалеет.

— Не думаю, что он будет к вам приставать, — сказал я. — Во всяком случае, не по этому поводу. — И я снова грязно подмигнул.

— Ага! Вот, значит, что ему нужно! — Она обвела присутствующих оценивающим взглядом. — Никакой конкуренции. Может, они всего лишь прикрытие. — И она высокомерно кивнула, глядя на старушенций вокруг. — А вы чем занимаетесь?

— Я? Пишу.

— Правда? А что именно? Книги по истории, биологии?..

— Нет... Озорные, — ответил я, стараясь густо покраснеть.

— То есть как, озорные? Очень озорные или, попросту говоря, грязные?

— Думаю, грязные.

— Что-нибудь вроде леди Чаттербай или Чаттерслей, как ее там? Надеюсь, не такое барахло?

Я рассмеялся.

— Нет, не такое... одни сплошные непристойности. Ну там... чувиха, засос, телка, плоскодонка...

— Не так громко! Забыл, где находишься? — Она бросила быстрый взгляд через плечо. — Послушай, а почему бы нам не посидеть где-нибудь и не поболтать? Что ты еще знаешь? Звучит обнадеживающе. Так кто ты есть — козел? Это кто такой? Стрелец?

— Козерог.

— Козерог! Наконец что-то ясно. Какого числа ты родился? Хочу запомнить... И что, все Козероги такие? Бог мой, я думала, что достаточно сексуальна,

---

[5] Галли-Курчи (1882 — 1963) — итальянская певица (колоратурное сопрано), выдающаяся представительница итальянского оперного искусства.

но, может, и мне надо поучиться. Иди сюда, где нас никто не услышит. Так что ты сказал? Повтори...

— Чувиха, засос, телка, плоскодонка...

Она смотрела на меня восхищенным взглядом. Потом протянула руку.

— Руку, дружище! Ты говоришь на моем языке. Послушай, а ты не можешь приукрасить этот ряд? Ведь раньше это были нормальные чистые слова. Ну и прибавь немного старых добрых ругательств. Давай, начинай. Хочу писать кипятком. Вот те на! Повезло мне, что тебя здесь встретила. Так мы выпьем, а? Только не вздумай принести старую конскую мочу. Постарайся найти бурбон... Подожди, не уходи сразу. Повтори все еще раз. Начни с «чувихи», как и раньше. Но вверни туда и старые слова. Давай после вечеринки пойдем куда-нибудь. Ты, надеюсь, не только слова можешь говорить? Это было бы слишком... Пойди сюда, я что-то шепну тебе на ушко.

Я наклонился и тут увидел, что к нам направляется Джеральд.

— А ну-ка прогони этого недотепу, — шепнула она. — Он нам все испортит.

— О чем вы тут шепчетесь? — спросил Джеральд, сияя, как небесные Близнецы.

— Ни за что не угадаешь, братишка! — Актриса сально рассмеялась, слишком громко — это я понял по выражению лица Джеральда.

Джеральд склонился к нам и сказал, понизив голос:

— О сексе, конечно?

Женщина изумленно воззрилась на него и почти испуганно произнесла:

— Ты что, мысли читаешь? Откуда, черт побери, ты это знаешь? По губам понимаешь, что ли?

— По вашим губам я мог бы читать даже в темноте, — ответил Джеральд, посылая ей пламенный взгляд.

— Надеюсь, ты не хочешь меня оскорбить? Я не такая уж простушка, кое-что кумекаю. Может, в астрологии ничего не смыслю, но что ты из себя представляешь, догадываюсь.

— Тс-с, — Джеральд приложил палец к губам. — Только не здесь, дорогая. Вы ведь не станете разоблачать меня перед всеми этими людьми?

— Не стану, если притащишь выпивку. Где ты ее прячешь? Скажи, и я сама себе налью. На одном лимонаде долго не протянешь.

Джеральд уже наклонился, чтобы прошептать ей информацию на ухо, но тут только что вошедшая ослепительная красотка дернула его за фалды фрака.

— Дайана! Ты здесь? Как мило! Я и мечтать о таком не мог!

И он потащил ее за собой в другой конец комнаты, даже не подумав нас познакомить. Наверное, радовался в душе, что легко отделался.

— Ну и паршивый тип, — процедила Пегги сквозь зубы. — Мог бы сказать, где держит выпивку. Притворился, что все забыл, увидев Дайану. Ха-ха! А сам из таких, кто в обморок валится, если показать... Ну, знаете... такую штучку с волосиками.

В подобном месте ни на минуту не оставляют в покое. Стоило Пегги отойти на поиски спиртного, как подошла старая дева норвежка, разливавшая чай в соседней комнате, она вела за руку известного психоаналитика, Водолея, на горизонте у которого Венера даже не маячила. Он был похож на дантиста, выродившегося в песчаную крысу[6]. Его искусственные зубы сияли, отливая синевой и обнажая ряд резиновых десен. С его лица не сходила улыбка, выражавшая поочередно удовлетворение, сомнение, восторг и отвращение. Норвежка, которая была медиумом, смотрела на него с благоговением, давая толкование каждому его вздоху или хмыканью. Она Рыба, это было видно невооруженным глазом — сострадание к ближним прямо изливалось из нее. Ей хотелось, чтобы все страждущие пришли к доктору Бландербассу. Он просто уникален, поведала она мне, когда доктор отошел: второй Парацельс, нет, скорее, Пифагор или Гермес Трисмегист. Это подвело нас к проблеме перевоплощения. Норвежка сказала, что помнит три предыдущих воплощения, в одном она была мужчиной. Случилось это во времена фараонов, когда жрецы еще не испортили древнюю мудрость. Она медленно отрабатывала свою карму, веря, что приблизительно через миллион лет вырвется из цепи рождений и смертей.

— Время — ничто, — шептала она, полузакрыв глаза. — Еще столько надо

---

[6] Игра слов. Desert rat — солдат бронетанковой дивизии союзных войск.

сделать... столько сделать. Не хотите ли попробовать нашего восхитительного печенья? Я сама его пекла.

Взяв за руку, она повела меня в соседнюю комнату, где престарелая Дочь Революции разливала чай.

— Миссис Фаркар, — сказала норвежка, не отпуская мою руку, — этот джентльмен хочет вкусить нашего печенья. Мы только что имели замечательную беседу с доктором Бландербассом, не правда ли? — И она посмотрела на меня с трогательным смущением воспитанного пуделя. — Миссис Фаркар — очень утонченная натура, — продолжала норвежка, вручая мне печенье и чай. — Она была близкой подругой мадам Блаватской. Вы, конечно, читали «Тайную доктрину»? Ну, конечно же, читали... Вижу, вы один из нас.

Я обратил внимание, что миссис Фаркар как-то странно смотрит на меня. Не в глаза, а куда-то поверх волос. «Может быть, за мной стоит леди Астенброк, — подумал я, — и три вишенки качаются над моей головой?»

Вдруг миссис Фаркар открыла рот.

— Какая красивая аура! Лиловая... с пурпурным отливом. Только взгляните! — Она притянула к себе норвежку, заставив ту немного согнуться, указала на то место на стене, что располагалось дюйма на три выше моей редеющей шевелюры. — Видишь, Норма? Прищурь один глаз. Ну... вон же...

Слегка присев, Норма изо всех сил щурилась, но в конце концов вынуждена была признаться, что ничего не видит.

— Как же! Как на ладони! Видно невооруженным глазом! Продолжай смотреть! Не сдавайся!..

К этому времени еще несколько старых перечниц, согнув ноги в коленях, старались разглядеть нимб над моим черепом. Одна из них клялась, что видит его отчетливо, правда, по ее словам, он был черно-зеленый, а не пурпурно-лиловый. Это не на шутку рассердило миссис Фаркар. Она стала с таким раздражением разливать чай, что даже опрокинула чашку на свое сиреневое платье. Норму это ужасно расстроило. Она суетилась около миссис Фаркар, кудахча, как мокрая курица.

Когда миссис Фаркар поднялась из-за стола, стало видно, что на платье осталось ужасное пятно. Сама она была так взволнованна, что, похоже, потеряла контроль над собой. Созерцая пятно, я инстинктивно поднял руку над головой, чтобы окунуть ее в спасительный лиловый свет моей ауры.

Мне понимающе улыбнулся чисто выбритый полноватый гомик, который мог быть художником по интерьерам, заметив вкрадчивым, медовым голосом, что моя аура просто потрясающая.

— Давно такой не видел, — воскликнул он, беспечно загребая пригоршню домашнего печенья. — А моя такая отвратительная, что не передать словами... Так, во всяком случае, говорят. У вас, наверное, прекрасный характер. У меня только один талант: хорошо слышу звуки вне пределов слышимости. Хотелось бы также быть ясновидцем. А вам? Хотя глупо с моей стороны об этом спрашивать. Конечно же, вы ясновидец. С такой-то аурой...

Он сделал очаровательную гримаску и вильнул бедрами. Я подумал, что сейчас он поманит меня ручкой, крикнув призывно: «Эй!» Но этого не последовало.

— Вы, наверное, художник, — рискнул я заметить после этого легкого намека на заигрывание.

— Думаю, да, — ответил он, застенчиво потупив глаза. — Мне нравится иметь дело с красивыми вещами. А цифры и все такое я просто ненавижу. Конечно, большую часть времени я живу за границей, это помогает, вы так не думаете? Вы когда-нибудь жили во Флоренции... или в Равенне? Разве Флоренция не прелесть? Не понимаю, зачем нам нужна эта война, как вы думаете? Такая гадость! Надеюсь, англичане пощадят Равенну. Эти ужасные бомбы! Бр-р! Как подумаю, мороз по коже...

Женщина, стоявшая какое-то время подле меня, вдруг заговорила. По ее словам, удача отвернулась от нее семь лет назад, после того как на Майорке ей гадали по руке. К счастью, она отложила кое-что на черный день — кругленький миллиончик, эту цифру она произнесла, не моргнув глазом. Теперь, когда она стала работать посредником, дела пошли немного лучше. За эту неделю она заработала три тысячи, устроив одного клиента на работу. Еще несколько таких сделок, и ей не придется голодать. Да и работа вполне приятная. В конце концов, надо что-то делать — голова должна быть занята. Это лучше, чем сидеть дома и дрожать от страха: что там правительство сделает с твоими деньгами?

Я спросил, не принадлежит ли она к секте Адвентистов седьмого дня. Она улыбнулась, обнажив золотые зубы.

— Нет, теперь уже нет. Думаю, я просто верю в Бога.

— А как вы познакомились с Джеральдом?

— А... с Джеральдом... — И она рассмеялась нервным смехом. — Я встретила его на матче по боксу. Он сидел с индусским набобом или еще с кем-то, и я попросила у него зажигалку. Он поинтересовался, не Весы ли я по гороскопу, а я ответила, что не понимаю, о чем он говорит. Тогда он спросил, не родилась ли я между первым и пятым октября. Я ответила, что родилась первого октября. «Значит, вы Весы», — сказал он. Я была так потрясена, что попросила его составить мой гороскоп. С того времени мои дела и пошли в гору. До этого я была в области затмения или еще чего-то. До сих пор этого не понимаю... А вы? Однако это волнует, правда? Просишь у кого-то огоньку, а тебе говорят, когда ты родилась! Джеральд — необыкновенный человек! Шагу не ступлю, не посоветовавшись с ним.

— А вы не поможете мне устроиться на работу в кино? — спросил я. — Джеральд говорит, что у меня сейчас период удач.

— Разве вы актер? — Она выглядела удивленной.

— Нет, писатель. При случае могу поработать «негром».

— Вы сильны в диалоге?

— Это мой конек. Могу продемонстрировать. Например... идут по улице два человека. Они от чего-то спасаются. Стемнело. Они заблудились. Один из них очень возбужден. Следует диалог...

Тот, что взволнован. Куда, ты думаешь, я положил эти бумаги?

Тот, что спокоен. Гадать — все равно что бить наудачу по шару на бильярдном столе без сукна.

Взволнованный. Что? Если они попадут в чужие руки, я погиб.

Спокойный. Ты в любом случае погиб... Я думал, мы их давно спрятали.

Взволнованный. Как ты думаешь, мог кто-нибудь обчистить мои карманы, пока мы там находились? Но тогда почему не взяли часы и цепочку? Как ты это объяснишь?

Спокойный. Никак. Я ничего не предполагаю и ничего не объясняю. Я просто наблюдаю.

Взволнованный. Может, позвонить в полицию? Господи, ну должны же мы что-нибудь предпринять.

Спокойный. Ты хочешь сказать, что ты должен что-то предпринять? Лично я пойду домой спать. На этом месте мы и расстанемся. Спокойной ночи!

Взволнованный. Ты ведь не бросишь меня сейчас, правда? Не уйдешь просто так?

Спокойный. Вот именно уйду. Приятных сновидений!

— Могу сколько угодно говорить. Ну и как? Не понравилось? Но ведь это без подготовки... экспромтом. На бумаге я бы этот диалог довел до кондиции. Если хотите, могу еще поимпровизировать. Пусть теперь это будут две женщины. Они ждут автобус. Идет дождь, а у них нет зонтиков...

— Простите, — сказала женщина-Весы, — но мне пора идти. Было приятно с вами познакомиться. Уверена, что с вашими способностями вы легко найдете работу в Голливуде.

Я остался стоять как оплеванный. Интересно, видна ли еще моя аура или уже исчезла. Никто не обращал больше на нее внимания. Теперь, когда старички промыли кишочки теплым чайком, они стали подумывать о том, чтобы пойти домой пообедать. Один за другим покидали они насиженные места и ковыляли к дверям, где разбирали свои палки, костыли, зонтики и клюшки для гольфа. Леди Астенброк, похоже, задерживалась. Она оживленно беседовала с дородной кубинкой, одетой в стиле «Баттерик»[7], по выкройкам для Бараньих Отбивных. Они говорили сразу на нескольких языках — ведь леди Астенброк была еще и замечательным лингвистом. Я торчал в двух шагах от них на манер фикуса, пытаясь уловить хоть одно знакомое слово в этом диковинном наречии. Когда уходившие гости приближались к леди Астенброк, чтобы попрощаться, та резко, как слетевшая с петель дверь, наклонялась, протягивая свою ледяную лапку в блеске драгоценных колец. У подъезда толпились шоферы, готовые предложить руку помощи престарелым

[7] «Баттерик» — товарный знак выкроек для шитья.

хозяевам. Джеральд поочередно провожал своих покровителей до их автомобилей. Он был похож на преуспевающего костоправа, который после каждого клиента кладет в карман изрядный куш. Когда отбыло последнее ископаемое, он, стоя на ступеньке крыльца, вытер пот со лба, потом извлек из кармана брюк серебряный портсигар, закурил сигарету с фильтром и выпустил через ноздри тонкое кольцо дыма. Низко над горизонтом повис тонкий серп месяца. Глядя на него, Джеральд сделал еще одну или две затяжки и выбросил сигарету. Вернувшись в дом, он внимательно огляделся. На лице его отразилось разочарование: похоже, тот, кого он ждал, еще не появился. В рассеянности он покусывал губы, а потом вдруг стремительно направился на кухню, где, скорее всего, опрокинул рюмочку-другую.

Теперь леди Астенброк говорила с кубинкой по-французски. Она прямо фонтанировала названиями фешенебельных курортов — Жуан-ле-Пен, Канн, По. Очевидно, она много времени провела на юге Франции, а также в Италии, Турции, Югославии и Северной Америке. Кубинка слушала ее, не проявляя никаких эмоций, и только непрерывно обмахивалась отделанным слоновой костью миниатюрным веером, который мог быть только украден из музея. Ее грудь была унизана капельками стекавшего с лица пота. Время от времени она протирала шелковым носовым платочком глубокую расщелину между стиснутыми грудями. Она делала это как бы между прочим, не опуская глаз. Леди Астенброк притворялась, что не замечает этих неприличных жестов. Если бы она позволила себе сделать паузу и задуматься об их природе, то, несомненно, ужаснулась. Леди Астенброк, скорее всего, не прикасалась к своей груди с тех пор, как та усохла.

Кубинка была необъятных размеров, и стул, на котором она сидела, совсем не соответствовал ее габаритам. Начать с того, что зад свисал с сиденья, как вылезшее из квашни тесто. Иногда, когда взгляд леди Астенброк начинал блуждать по комнате, кубинка незаметно почесывала зад ручкой веера, а однажды, не обращая на меня внимания, яростно провела несколько раз веером по спине. Было ясно, что она утратила всякий интерес к бессвязной речи леди Астенброк, мечтая поскорее оказаться дома, скинуть корсет и всласть начесаться, как шелудивая собака.

Я был поражен, когда к ним подошел франтоватый маленький человечек, к которому кубинка обратилась как к своему мужу. Я почему-то не мог представить ее замужем, но вот ее муж во плоти стоял передо мною — монокль в глазу, в руке пара кремовых перчаток. Как я понял, он был итальянский граф, по профессии — архитектор. В нем чувствовались большая природная живость и упрямство; что-то в нем было от хищника и что-то от денди. И еще что-то от поэта — из тех, которые стоят на голове или обдумывают фразу или размер, свисая вниз головой с люстры. Он более естественно смотрелся бы в камзоле с большим, приклеенным к груди сердцем.

С бесконечным терпением, в котором, однако, угадывалась скрытая угроза, он стоял за спиной жены, ожидая, когда та закончит беседу с леди Астенброк. В нем была некая неявная жесткость, которая делала его похожим на неаполитанского брадобрея, ждущего момента, чтобы по-тихому перерезать жене горло. Я не сомневался: как только они усядутся в автомобиль, он защиплет ее до синяков.

Теперь в большой комнате осталось не больше дюжины гостей. Мне показалось, что среди них преобладают Девы и Близнецы. Все впали в какое-то оцепенение, вызванное духотой и однообразным жужжанием насекомых. Сам Джеральд находился в спальне, где были повсюду развешаны фотографии его любимых звезд — без сомнения, клиенток. Рядом с ним за письменным столом сидела довольно привлекательная молодая женщина. Они вместе просматривали гороскоп. Я помнил, что женщина пришла сюда вместе с красивым молодым человеком, который был не то ее любовником, не то мужем, и они тут же разошлись по разным углам.

Молодой человек, оказавшийся актером (он играл в вестернах «Юниверсл»), был очень привлекателен, но его привлекательность была на любителя: этот человек находился на грани нервного срыва. Он лихорадочно метался, переходя от группы к группе, всегда держась сбоку, прислушивался к разговору, а затем бросался прочь, как жеребенок. Я видел, что ему до смерти хочется с кем-нибудь поговорить, но никто ему в этом не помогал. Наконец он рухнул на диван, где уже сидела некрасивая низкорослая женщина, на которую он не обратил ни малейшего внимания. Молодой человек нервно поглядывал по сторонам, готовый взорваться по малейшему поводу.

Тут в комнату вошла ярко-рыжая женщина с фиалковыми глазами; за ней следовал высокий молодой летчик с плечами, как у Атласа, и резкими заостренными чертами лица человека, проводящего много времени в среде, где обитают птицы.

— Всем привет! — сказала женщина, не сомневаясь, что присутствующие сразу же ее узнают.

Усевшись на краешек шаткого стула и держа спину прямо, словно проглотила аршин, она с горящими глазами нетерпеливо постукивала ножкой, будто говоря: «Я здесь, как видите... Не верила, что получится. Ну, что ж, приступайте, говорите комплименты... Я вся внимание».

У нее было безукоризненное английское произношение, что не шло к ее подвижной мимике. Она могла быть Кончитой Монтенегро или Лулу Хегоробору, кем угодно — только не цветком Британской империи. Я тихо поинтересовался, кто она такая. Бразильская танцовщица, ответили мне, ее сейчас все отчаянно снимают.

Бразильский павлин, и тот был бы более пунктуальным. Тщеславие, тщеславие! Оно ее так и распирало. Она передвинула свой стул, поставив его в самый центр комнаты, чтобы никто другой не мог завладеть вниманием нашей вялой аудитории.

— Мы взяли самолет в Рио, — рассказывала она. — Я всегда путешествую самолетом. Наверное, это экстравагантно, но я слишком нетерпелива. Свою собаку я вынуждена была оставить с горничной. Я думаю, все эти идиотские правила — просто глупость. Я...

Я... я... я... я... Она, похоже, просто не ведала о существовании второго или третьего лица. Даже о погоде она умудрялась говорить от первого лица. Танцовщица была похожа на сверкающий айсберг: ее подсознание было полностью под водой и так же ей не нужно, как Иона — киту. Когда она говорила, подрагивали носки ее ног — элегантных, ухоженных ног, способных выполнять самые изысканные па. От одного только прикосновения к ним можно было упасть в обморок.

Меня поразила ее неподвижность. Только голова и ноги были живыми, тело было словно под наркозом. Откуда-то из неподвижного торса она извлекала свой голос — обольстительный и чарующий, хотя она и не говорила ничего такого, чего не говорила бы уже раз сто или тысячу до этого. Она сидела перед нами, как крысолов, вечно насвистывающий одну и ту же мелодию, и хотя внешне излучала радость и энергию, на самом деле скучала отчаянно, прямо изнывала от скуки.

— Да, я тоже Близнецы, — услышал я ее голос, в котором подтекстом звучало, что она находится под особым покровительством богов. — Да, я раздвоенна...

Я... я... я... я... Даже в своей раздвоенности она по-прежнему оставалась заглавной буквой «Я».

Неожиданно из спальни вышел Джеральд.

— Лолита! — воскликнул он, заставив свой фальцет завибрировать от восторга. — Как это мило с твоей стороны! Как ты ослепительна!

Он протянул к женщине руки и, касаясь ее кончиками пальцев, как в балете, пожирал восхищенным взглядом с головы до пят.

Пока он разыгрывал этот маленький фарс, мой взгляд случайно остановился на женщине у письменного стола в спальне. Она вытащила из сумочки платок и осушила им глаза. Я видел, как судорожно сжимала она руки, устремив вверх молящий взор. Она, казалось, совершенно утратила рассудок.

— Лолита, дорогая, как хорошо, что ты здесь. Конечно, летела на самолете? Какая прелесть! Ты всегда на высоте! А шляпка — просто загляденье! Где ты ее купила? Наверное, в Рио? Надеюсь, ты не сбежишь сразу? У меня для тебя чудесные новости. Венера сейчас к тебе благоволит.

Лолиту, похоже, не удивило это сообщение. Думаю, она знала больше об отношении к ней Венеры, чем Джеральд и все психопомпы загробного мира. Ее Венера находилась у нее между ног и, более того, всегда была под контролем. Единственное, что омрачало ее любовную жизнь, — это критические дни. Но и тогда оставалось еще много всего, что можно делать, не раздвигая ноги.

Сейчас, когда она поднялась, ее тело несколько ожило. В движениях бедер появился шарм, который отсутствовал, когда она сидела. Эти движения напоминали кокетливую игру бровями, которую она вовсю использовала. Она жеманно изгибала то одно бедро, то другое. Это была своего рода скрытая мастурбация, какую обычно практикуют воспитанницы частных школ, если у них заняты руки.

Она сделала несколько шагов в направлении спальни с грацией сосульки, только-только начинающей таять. Голос ее звучал теперь иначе. Он, казалось, исходил из груди самой Венеры. Он был густой и аппетитный, как редиска, плавающая в сметане.

— Когда ты освободишься, — произнесла она, глядя поверх плеча Джеральда на фигурку в спальне, — мне хотелось бы с тобой поговорить.

Подтекст был такой: «Гони эту зареванную неудачницу, и я расскажу тебе о моей бурной личной жизни».

— Мы уже заканчиваем, — сказал Джеральд, чопорно поворачивая голову в сторону спальни.

— Поторопись! — нетерпеливо произнесла Лолита. — Я скоро отчалю.

При этом она слегка качнула бедром, словно говоря: «Я тебя предупредила. Действуй поживее!»

В это время в комнату вошел бразильский летчик с подносом, на котором были сэндвичи и немного хересу. Лолита жадно набросилась на еду. Ковбой с сумасшедшинкой в глазах тоже вскочил на ноги и принялся уплетать сэндвичи за обе щеки. Сидевшая в углу леди Астенброк с надменным выражением ждала, что и ей кто-то передаст поднос. Все вдруг взбодрились, выйдя из состояния оцепенения. Насекомые перестали жужжать, зной немного спал. Казалось, общая спячка закончилась.

Этого-то момента и ждал ковбой. У него появился шанс излить душу, что он и поспешил сделать низким, рокочущим голосом, довольно приятным, несмотря на истерические нотки. Он был из тех невротичных «настоящих мужчин», которых штампуют киностудии и которые ненавидят свою лжемужественность. Ему хотелось поведать нам всем о своих страхах, их у него было предостаточно. Он явно не знал, с чего начать, но твердо намеревался заставить нас себя слушать. И вот неожиданно он стал рассказывать о шрапнельных ранах, стал рассказывать просто так, на пустом месте, словно мы только и делали, что все время об этом говорили. Он хотел, чтобы мы почувствовали, каково это быть израненным и обливаться кровью, особенно под чужим небом, без всякой надежды на спасение. Его тошнило от необходимости скакать на диких лошадях через густые заросли за сто пятьдесят долларов в неделю. Он уже был актером, когда жил на Восточном побережье, и пусть там он не был знаменитостью, зато ему не приходилось ежедневно сидеть в седле. Он жаждал момента, чтобы проявить свои истинные актерские способности. Можно было догадаться, что он голоден. Возможно, его жена уединилась с Джеральдом в спальне, чтобы узнать, когда они снова будут есть вдоволь. Можно было предположить, что сто пятьдесят долларов в неделю они получают с интервалом в пять или шесть недель, и в этот промежуток им остается только жевать конское седло. А может, его жена закрылась с Джеральдом, чтобы узнать, почему скудеет мужская сила мужа. Многое витало в воздухе за этим жестким, безжалостным описанием подробностей шрапнельных ранений.

Решительный молодой человек с безумным взором был, несомненно, Скорпион. Он словно просил у нас разрешения корчиться в судорогах на ковре, кусать лодыжки Лолиты и швырнуть в окно бокал с хересом. Его мучило что-то, лишь косвенно связанное с профессией. Роль в новом сценарии? Ранняя беременность жены? Или куча других вещей, связанных со всеобщей катастрофой? В любом случае, он находился в мертвой точке, чем бы она ни являлась, и чем больше метался, тем больше путались его мысли. Если бы хоть кто-нибудь возразил ему! Если бы подверг сомнению его сумбурные, беспорядочные высказывания! Но нет, никто даже рта не раскрыл. Все сидели как воды в рот набрали, глядя, как несчастный бьется в судорогах.

Поначалу было трудно понять, в каком месте земли его настигала в очередной раз шрапнельная очередь: он уже назвал на одном дыхании девять стран. Его выследили в Варшаве, в Роттердаме в него бросили бомбу, топили в Дюнкерке, убивали при Фермопилах, по воздуху его доставили на Крит, откуда он бежал на рыбацкой лодке, и вот наконец он оказался где-то в диком высокогорном районе Австралии, у каннибалов, питаясь чем придется. Трудно сказать, действительно ли он пережил все эти кровавые приключения или всего лишь репетировал роль для нового радиоспектакля. В своей речи он использовал все существующие местоимения — личные, возвратные, притяжательные. То он сам управлял самолетом, то был отставшим солдатом или грабителем в тылу у побежденных. То пере-

бивался с хлеба на воду, то упивался шампанским, как Эрих фон Штрогейм. Но всегда, при любых обстоятельствах он был несчастен. Никакими словами не мог передать он всю глубину своего горя.

В самый разгар этой лихорадочной агонии я решил встать и пойти осмотреться. На дорожке, ведущей в сад, я встретил Гумберто — того своего друга, который был Стрельцом. Тот только что вырвался из когтей горбуньи с экземой. Мы вернулись вместе в сад и там наткнулись на стол для пинг-понга. Молодая пара, назвавшаяся братом и сестрой, пригласила нас составить компанию в парной игре. Только мы начали играть, как на заднем крыльце появился ковбой; некоторое время он мрачно следил за нами, а потом скрылся в доме. Через минуту из дома вышла очень загорелая женщина, энергия в ней била через край; подойдя ближе, она жадно следила за игрой. То был прямо бык в женской одежде; дыхание ее извергало пламя; груди поднимались и опускались, как спелые канталупы[8]. Первый шарик, по которому она ударила, разлетелся на две части, второй перелетел через забор, а третий угодил прямо в глаз моему другу Гумберто. После этого она, разгневанная, удалилась, заявив, что предпочитает бадминтон.

Вскоре вышел Джеральд и пригласил нас остаться на обед. Его друг, художник по интерьерам, обещал приготовить на всех спагетти, сообщил он.

— Так что не вздумайте сбежать, — прибавил Джеральд, погрозив нам насмешливо пальцем.

Мы, конечно же, сказали, что не собирались оставаться. (Разве он не заметил, как нам скучно?)

— Вы что, не любите спагетти? Они недостаточно хороши для вас? — спросил Джеральд, притворно надувшись.

— Нам дадут выпить? — поинтересовался я, надеясь, что он поймет намек и скажет, что коктейли уже готовят.

— Об этом не беспокойтесь, — сказал Джеральд. — Вы, Козероги, ужасно практичны. Ответ мой: да, для вас кое-что найдется.

— А что именно? — попробовал уточнить Гумберто, у которого за этот день изрядно пересохло в горле.

— Тс-с, — оборвал его Джеральд. — Сосредоточьтесь на пинг-понге. Кто вас только воспитывал?

— Меня мучает жажда, — не унимался Гумберто.

— Пойдем в дом, и я налью тебе стакан холодной воды. Это пойдет тебе на пользу. Ты слишком возбужден. Кстати, подумай о своей печени. Вино — яд для тебя.

— Пусть не вино, а что-нибудь другое, — настаивал Гумберто, твердо вознамерившись выжать из Джеральда хоть какую-то выпивку.

— Послушай, Стрелец, веди себя, как подобает джентльмену. Здесь не ночлежка. Играй лучше в пинг-понг. Я пришлю вам в партнерши очаровательную девушку.

Отвернувшись от нас, он бочком проскользнул в дом.

— Ну что ты на это скажешь? — вздохнул Гумберто, отбросил в сердцах ракетку и надел пиджак. — Пойду сам чего-нибудь раздобуду.

Он оглянулся, ожидая, что кто-нибудь захочет к нему присоединиться. Брат прекрасной Лео изъявил желание его сопровождать.

— Не задерживайся! — попросила жена Гумберто.

Тот вдруг вспомнил, что забыл нечто важное, вернулся к жене и спросил, где находится ее сумочка.

— Мне нужна мелочишка, — сказал он.

Порывшись в сумочке, он вытащил несколько банкнот.

— Теперь мы не увидим Гумберто несколько часов, — вздохнула жена.

Тут к нам вышла посланная Джеральдом «очаровательная девушка». Ей было лет шестнадцать — обычная простушка с морковно-рыжими волосами и прыщавой кожей. Джеральд просунул в дверь голову и одобрительно кивнул. Почему-то всем сразу расхотелось играть. Девушка была на грани истерики. В это время вернулась «буйволица» — похоже, лесбиянка, — она бросилась прямиком к столу и заграбастала ракетку.

— Я с тобой поиграю, — сказала она простушке и с силой резанула шарик поверх ее головы. — У меня слишком много энергии, — пробормотала «буйволица».

---

[8] Мускусные дыни.

Она удовлетворенно похлопывала себя по бедрам ракеткой, пока простушка ползала на коленях в зарослях розовых кустов, разыскивая шарик.

Мы сидели на ступеньках, глядя на них. Мисс Лео, в глазах у которой поблескивали золотые искорки, рассказывала про дюны Индианы. Она призналась, что приехала в Калифорнию, чтобы быть ближе к брату, который жил неподалеку в армейском лагере. Сама она нашла работу в универсаме — продает там сладости.

— Надеюсь, Родни не напьется, — волновалась она. — Он быстро пьянеет. Гумберто не накачает его, как вы думаете?

Мы заверили мисс Лео, что ее брат находится в хороших руках.

— Не хочется, чтобы у него были неприятности, — продолжала она. — Пьяный, он может кадриться к кому попало. А сейчас так много разных болезней... вы понимаете, о чем я. Поэтому я предпочитаю не отпускать его одного. Поймите меня правильно — я не против, если он познакомится с хорошей, чистой девушкой, но ведь есть и другие... Конечно, все ребята раньше или позже что-нибудь подхватывают. Но Родни дома много не бегал. Мы всегда были хорошими друзьями... — Она вдруг взглянула на меня, воскликнув: — Вы улыбаетесь. Я говорю глупости?

— Нет, что вы! — поторопился сказать я. — Совсем нет. Я нахожу все это очень трогательным.

— Трогательным? Что вы имеете в виду? Надеюсь, не думаете, что Родни — маменькин сынок?

— Я думал не о Родни.

— Значит, со мной что-то не так?

— Да нет. Я вообще не вижу здесь ничего плохого...

— Вы думаете, я в него влюблена? — Она весело засмеялась. — Если хотите знать правду, так оно и есть. Я в него влюблена. Если бы он не был моим братом, я вышла бы за него замуж. А вы бы не вышли?

— Не знаю, — ответил я. — Никогда не был ничьей сестрой.

Пожилая женщина вышла на заднее крыльцо, чтобы выбросить мусор. Она не была похожа на обычную уборщицу — в ней было нечто «духовное».

— Смотрите, не простудитесь, — сказала женщина. — Такие вечера очень коварные. Обед скоро будет готов.

Она улыбнулась нам материнской улыбкой, еще минутку постояла, скрестив руки на увядшем лоне, а потом скрылась внутри дома.

— Кто это? — спросил я.

— Моя мать, — сказала Лео. — Правда, милая?

— Да, конечно, — ответил я, несколько удивленный тем, что ее мать делает черную работу для Джеральда.

— Она принадлежит к секте квакеров, — пояснила девушка. — Кстати, можете звать меня Кэрол, если хотите. Это мое имя. Мама не верит в астрологию, но она любит Джеральда. И считает его беспомощным.

— А ты тоже из квакеров?

— О, нет. Я вообще не религиозна. Просто обыкновенная деревенская девушка. Мне кажется, что я довольно туповата.

— А мне так не кажется, — возразил я.

— Ну, может, не очень туповата, но все-таки туповата, — настаивала она.

— Почему ты так думаешь? С чего ты взяла?

— Ну, я же слышу других людей. И себя тоже слышу. Понимаете, мои мысли самые обыкновенные. Большинство людей слишком сложны для меня. Я их слушаю, но не понимаю.

— То, что ты говоришь, кажется мне весьма умным, — признался я. — Скажи, а ты много видишь снов?

Казалось, ее поразил мой вопрос.

— Почему вы спросили? Откуда вы знаете, что я вижу сны?

— Ну, все видят сны, разве не так?

— Да, так говорят, но вы ведь не о том. Люди обычно забывают сны, правда?

Я кивнул.

— А я не забываю, — сказала Кэрол и вся так и засияла. — Я помню все, каждую деталь. У меня удивительные сны. Наверное, поэтому я и думаю так мало. Я вижу сны не только ночью, но и днем — в дремоте. Дремать легче, чем думать. Я лично предпочитаю спать, а не ломать голову... вы меня понимаете?

Я притворился недоумевающим.

— Да знаете вы, о чем я говорю, — продолжала она. — Можно думать и думать и ни до чего не додуматься. А во сне получаешь то, что хочешь и как хочешь. Это кратчайший путь к цели. Может, от этого глупеешь, но мне все равно. Даже если бы я могла, то не стала бы ничего менять...

— Послушай, Кэрол, — перебил я ее, — ты хоть намекни, на что похожи твои сны. Помнишь ли ты тот, что видела прошлой ночью или позапрошлой?

Кэрол ласково улыбнулась.

— Я могу рассказать вам, — сказала она. — Я расскажу вам тот сон, который часто вижу... Правда, в словах он много потеряет. Ведь я не смогу описать те необыкновенные цвета или музыку в нем. Даже будь я писателем, мне бы это не удалось. Во всяком случае, ничего подобного я не встречала ни в одной книге. Конечно, писатели редко имеют дело со снами, правда? Они всегда описывают жизнь или то, что происходит в головах у людей. Может быть, им снятся другие сны. Мне же снятся вещи, которые никогда не происходят на самом деле... вещи, которые не могут произойти, хотя я и не понимаю, почему. Вам не кажется, что все происходит так, как мы в глубине души хотим? Я целиком живу в своем воображении, поэтому со мною на самом деле ничего не случается. Я ничего особенно не хочу — только жить... жить вечно. Наверное, это звучит глупо, но так оно и есть. Я не вижу причины, по какой мы должны умирать. Люди умирают, потому что хотят умереть, — вот, что я думаю. Где-то я прочла, что жизнь — всего лишь сон. Это засело в моей голове, ведь я и сама того же мнения. И чем больше живу, тем больше склоняюсь к тому, что это правда. Мы ведем ту жизнь, какая нам снится... — Она замолчала на мгновение, подняв на меня серьезные глаза. — Вы ведь не считаете, что я болтаю чепуху, правда? Не чувствуй я, что вы меня понимаете, я бы молчала.

Я заверил девушку, что слушаю ее откровения внимательно и с сочувствием. Она удивительным образом похорошела. Радужные оболочки глаз были похожи на вуалетки, унизанные золотыми мушками. Ожидая продолжения рассказа, я подумал, что уж тупой ее никак не назовешь.

— В моих снах есть еще одна вещь, о которой я вам не говорила, но, может, вы и сами догадались. Я часто знаю, что случится с теми, кто окружает меня. Например, вчера ночью мне снилось, что я пойду на вечеринку, где познакомлюсь с мужчиной, который расскажет странные вещи о моей жизни и обо мне. Около его головы будет свет. Он только что приехал из-за границы, хотя и не иностранец. У него мягкий, успокаивающий голос с легким акцентом, как у вас.

— А что ты надеешься услышать о себе, Кэрол? — снова перебил я ее. — Какие странные вещи?

Она с минуту помолчала, как бы обдумывая ответ. Затем заговорила искренне и наивно:

— Я объясню вам, что имею в виду. В этом нет никакого отношения к моей любви к брату, думаю, сестринское чувство вполне естественно. Только люди с грязным воображением могут считать, что в любви к родным присутствует извращение. Но я не об этом. А о той музыке, что слышу во сне, и о тех цветах, что вижу. Эта музыка неземная, и цветов таких нет ни в окраске неба, ни полей и лугов. В моих снах звучит та музыка, из которой родились все звуки, и присутствуют цвета из того же источника. Давным-давно все было единым, так сказал мне мужчина из моего сна. По его словам, так было миллионы лет назад. Когда он это сказал, мне стало ясно, что он все обо мне знает. Я чувствовала, что мы встречались в каком-то другом мире. Но я также понимала по его тону, что публично признавать такие вещи опасно. Мне вдруг стало страшно, что люди могут счесть меня сумасшедшей, не прояви я должной осторожности: тогда меня упрячут в клинику и мне перестанут сниться сны. Безумия я не боялась, а вот того, что меня упекут в психушку, убив тем самым мои сны, боялась отчаянно. И тут мужчина сказал мне нечто, ужасно меня испугавшее. Он сказал: «Но ты ведь и так уже сумасшедшая, дорогая. Так что тревожиться не о чем». Сказал и исчез. И тут я сразу увидела все в привычных красках, только они были перепутаны. Трава была фиолетовой, а не зеленой, лошади — синими, мужчины и женщины — серыми, пепельно-серыми, как злые духи, солнце — черным, луна — зеленой. Я поняла, что сошла с ума. Я стала искать брата, а когда нашла его, он смотрелся в зеркало. Я заглянула через его плечо в то же зеркало, но не узнала его. Из зеркала на меня смотрел незнако-

мец. Я окликнула брата, потрясла за плечо, но он не отрывался от своего отражения. Наконец я поняла, что он и сам себя не узнает. Боже мой, подумала я, мы ведь оба свихнулись. Хуже всего было то, что я его больше не любила. Я хотела бежать, но не могла. Страх парализовал меня... И тут я проснулась.

— Да, такой сон не назовешь сладким, — сказал я.

— Вы правы, — согласилась Кэрол, — но все же иногда приятно увидеть мир другим, не таким, как всегда. Я никогда не забуду, какой красивой была трава, не забуду своего изумления при виде черного солнца... Помнится, на небе горели звезды. Они были ближе к земле, чем на самом деле. Все было очень отчетливым, даже при солнечном свете такого не бывает. Вы замечали, как все сверкает после дождя, особенно когда день близится к вечеру и солнце садится? А потом появляются звезды — в двадцать раз крупнее, чем обычно. Вы меня понимаете? Может быть, когда-нибудь, когда Земля поменяет орбиту, все именно так и будет? Кто знает! Миллион лет назад Земля, наверное, была совсем другой, как вы думаете? Зеленый цвет был зеленее, красный — краснее. Все, как мне кажется, было в тысячу раз интенсивнее. Говорят, мы видим не настоящее солнце, а только его линзу. Настоящее солнце такое яркое, что наши бедные человеческие глаза не могут его увидеть. Наши глаза на самом деле мало что могут видеть. Любопытно, что когда мы закрываем глаза и засыпаем, то видим предметы гораздо яснее, гораздо отчетливее, да и сами они гораздо красивее. Какими глазами мы смотрим тогда? Где они? Если одно зрение реально, почему не может быть реальным и другое? Разве во сне мы становимся сумасшедшими? А если нет, почему тогда мы не можем все время спать? Или вы считаете такую мысль безумной? Я же говорила вам, что несколько туповата. Насколько могу, я пытаюсь во всем разобраться, но это ни к чему не приводит. Не думаю, что у остальных положение лучше.

Тут как раз вернулись Гумберто и Родни, порозовевшие и рассеянные. Джеральд резво бегал среди гостей, приглашая на спагетти.

— Они ужасны, — шепнул он мне на ухо, — но тефтели хороши. — Взяв тарелки, мы бочком двинулись к норвежке, которая раскладывала еду. Атмосфера напоминала столовую. Художник по интерьерам ходил от одного гостя к другому с тарелкой натертого сыра и сыпал его поверх какой-то блевотины, выдаваемой им за томатный соус. Он был в восторге от себя настолько, что сам забыл поесть. (А может, он поел первым.) Джеральд порхал вокруг, как херувим, восклицая: «Не правда ли, восхитительно? Вы пробовали тефтели?» Проходя мимо, он слегка подтолкнул меня локтем и тихо пробормотал: «Спагетти ужасны... просто отрава».

За то время, что мы провели в саду, появились новые гости, в основном молодежь, скорее всего, начинающие артисты. Одного звали Клод, у него были светлые кудрявые волосы и безграничная самоуверенность. Он, похоже, знал всех присутствующих, особенно женщин, которые обращались с ним, как со своим любимым домашним зверьком.

— Я думал, вечеринка давно закончилась, — сказал Клод, оправдываясь за то, что пришел в пижаме. Потом вдруг завопил, что есть мочи на весь дом: — Джеральд! Джеральд! Послушай, Джеральд! (*Тот как раз только что скрылся на кухне, чтобы никто не видел, как он огорчен.*) О, Джеральд! Когда я получу работу? Ты слышишь, Джеральд? Когда я буду работать?

Джеральд вышел из кухни со сковородкой в руках.

— Если ты сейчас же не заткнешься, — пригрозил он, направляясь к потерявшему стыд всеобщему любимцу и размахивая сковородкой над его головой, — я тебя прибью.

— Но ты обещал, что до конца месяца я получу роль, — взвизгнул Клод, явно наслаждаясь смущением Джеральда.

— Ничего такого я не обещал, — возразил Джеральд. — Я только сказал, что у тебя неплохие шансы — при условии, что ты будешь много работать. А ты ленив... и ждешь, что тебе все принесут на тарелочке. Ладно, успокойся и поешь спагетти. От тебя слишком много шума.

И Джеральд снова скрылся на кухне.

Клод вскочил на ноги и последовал за ним. Я услышал, как он говорит: «О, Джеральдина, я что, сказал что-нибудь не то?» Потом вдруг голос смолк, словно кто-то зажал говорившему рот.

Тем временем стол в столовой подвинули к стене, и симпатичная молодая пара пошла танцевать джиттербаг. Они танцевали одни, остальные стояли и смотре-

ли, не в силах скрыть восхищение. У девушки — миниатюрной, хорошенькой, сильной и энергичной — было лицо «под Клару Боу». Ноги ее дергались, как лягушачьи лапки под скальпелем. Молодой человек, не старше девятнадцати, был так хорош, что захватывало дух. Словно фавн с дрезденского фарфора, типично калифорнийское дитя, которому предстояло стать либо эстрадным певцом, либо бесполым Тарзаном. Клод взирал на танцующую пару с плохо замаскированным презрением. Время от времени он проводил рукой по непослушным кудрям и пренебрежительно откидывал голову.

К моему удивлению, Джеральд тоже вышел вперед, пригласив на танец жену Гумберто. Он держался очень уверенно и так отбивал такт каблуками, словно всю жизнь только этим и занимался. Недостаток изящества он компенсировал энергичностью движений. Видимо, у него было свое представление о том, как надо танцевать джиттербаг. Запыхавшись, он остановился перед Гумберто и сказал:

— Почему ты не танцуешь с женой? Она прекрасная партнерша.

Гумберто редко танцевал с женой, все это осталось в прошлом. Но Джеральд настаивал.

— Ты должен с ней потанцевать! — воскликнул он, чем привлек к Гумберто всеобщее внимание.

Гумберто стал беспорядочно вращать жену, почти не отрывая глаз от пола. Не сомневаюсь, что про себя он ругал Джеральда последним идиотом.

Лолита, которую никто не пригласил на танец, была вне себя от ярости. Она медленно прошествовала через комнату, отчетливо стуча каблучками, и подошла к бразильскому летчику.

— Пора уходить, — прошипела она. — Отвезешь меня домой? — И, не дожидаясь ответа, потянула его за руку из комнаты, заявив во всеуслышание громким и веселым голосом, в котором, однако, были и горькие нотки: — До свидания! Спокойной ночи! Спокойной ночи! (Смотрите, как я, Лолита, покидаю вас. Я вас всех презираю. Вы мне до смерти надоели. Я, танцовщица, ухожу. Я танцую только на публике. И тогда у всех перехватывает дыхание. Я — Лолита. А здесь я только трачу время...)

Стоя у дверей, где Джеральд желал ей счастливого пути, она обвела нас взглядом, желая убедиться, что ее внезапный уход произвел должное впечатление. Никто не обращал на нее ни малейшего внимания. Ей надо было что-то сделать, совершить что-нибудь эффектное, чтобы привлечь всеобщее внимание. И тогда она завопила во всю мощь своего поставленного голоса:

— Леди Астенброк! Не могли бы вы подойти ко мне! Мне надо кое-что вам сказать...

Леди Астенброк, которая не вставала со своего стула, словно ее приколотили к сиденью, с трудом поднялась на ноги. Возможно, ее никогда никто не осмеливался так вот срывать с места, однако приятное волнение при звуке собственного имени и сознание того, что глаза всех присутствующих устремлены на нее, перевесили то возмущение, которое она, возможно, чувствовала. Она двигалась с трудом, как терпящий бедствие корабль, шляпу ее перекосило, а нос торчал, как клюв стервятника.

— Дорогая леди Астенброк, — заговорила Лолита приглушенным голосом, который она, тем не менее, с искусством чревовещателя умело донесла до самых отдаленных уголков дома. — Надеюсь, вы простите мой ранний уход и непременно придете на генеральную репетицию, хорошо? Я была так рада вновь увидеть вас. Вы ведь навестите меня в Рио, правда? Я возвращаюсь туда через несколько дней. Что ж, тогда до встречи... до свидания. До свидания всем!

Она гордо вскинула голову, как бы говоря нам: «Теперь, надеюсь, вы поняли, кто я есть, и в следующий раз будете вести себя более галантно. Вы видите, как леди Астенброк засеменила ко мне по первому зову. Мне стоит только поманить пальчиком, и все побегут за мной».

Ее спутник, чью грудь унизывали ордена, ушел, как и пришел, никем не замеченный. Для него единственным шансом обрести славу было погибнуть в бою. Это было бы хорошей рекламой Лолите. Можно представить заголовки на первой странице: «Отважный бразильский пилот убит на Ливийском фронте». Несколько строчек о его подвигах в воздухе, а затем долгая слезливая история об отношениях с невестой Лолитой, известной танцовщицей, снимающейся в настоящее время в заглавной роли в полнометражном фильме «Роза пустыни». И, конечно,

фотографии, на которых видны восхищавшие весь мир бедра Лолиты. Не исключено, что на другой странице опубликуют не отличающийся особой сдержанностью материал, где будет рассказано, что Лолита, несмотря на всю скорбь при получении трагического известия, увлечена другим, не менее отважным офицером, на этот раз артиллеристом. В отсутствие бразильца они неоднократно встречались в разных местах. Похоже, Лолиту привлекают высокие, широкоплечие молодые люди, которые не щадят себя в боях за свободу... И так далее и тому подобное, пока студийный отдел рекламы не решит, что тема геройской гибели бразильского летчика исчерпана. Вокруг следующего фильма будет, конечно, много разговоров. Если повезет, то артиллерийский офицер тоже погибнет в сражении. Это послужит основанием для материала сразу на двух разворотах...

Машинально я опустился на диван рядом с миниатюрной словоохотливой особой, которую я до сих пор старательно избегал.

— Моя фамилия — Рубиол, — представилась она, поворачивая ко мне слезящиеся глазки. — Миссис Рубиол.

Вместо того чтобы ответить: «А я Миллер... Генри Миллер», — я сказал: «Рубиол... Рубиол... где я мог слышать эту фамилию раньше?»

Хотя было очевидно, что другой такой фамилии в природе быть не может и в Соединенных Штатах есть только одно такое чудовище, миссис Рубиол засияла, чуть не задохнувшись от удовольствия.

— Вы когда-нибудь жили в Венеции? Или в Карлсбаде? — заворковала она. — Мы с мужем до войны всегда жили за границей. Может быть, вы слышали нашу фамилию в связи с ним Мой муж — изобретатель. Изобрел трехзубчатое сверло для нефтяного бурения...

Я улыбнулся.

— Боюсь, что знаком только со сверлом дантиста.

— Выходит, у вас нет склонности к технике? А мы приветствуем все технические новинки. Таков уж наш механический век.

— Подобное я уже слышал, — ответил я.

— Не хотите ли сказать, что не верите этому?

— Верю, конечно. Только мне это не нравится. Все механическое вызывает у меня отвращение.

— Живи вы с нами, вы поменяли бы свою точку зрения. Как-нибудь приходите к нам обедать... наши обеды пользуются большим успехом.

Я не прерывал ее болтовню.

— Каждый вносит что-то свое... свежую мысль, интересный всем случай...

— А как насчет еды? — поинтересовался я. — У вас хороший повар? Для меня важно не столько качество беседы, сколько — пищи.

— Какой вы оригинал! — захихикала она. — Не беспокойтесь, еда отменная.

— Вот это хорошо. Остальное меня не беспокоит. А что вы обычно подаете — дичь, бифштексы, ростбиф? Я люблю съесть хороший кусок жареного мяса, не очень прожаренного, с кровью. И еще люблю свежие фрукты, не те жуткие консервированные плоды, что подают в ресторанах. А вы умеете делать хороший компот? Сливы — вот что я обожаю. Кто, вы сказали, ваш муж по профессии? Инженер?

— Нет, изобретатель.

— Ах да, изобретатель. Это еще лучше. Как он выглядит? Он доброжелательный человек?

— Вам он понравится, внешне он похож на вас, даже говорит, как вы. — Она продолжала трещать. — А когда рассказывает о своих изобретениях, просто бесподобен.

— А у вас подают жареных утят или фазана? — перебил я ее болтовню.

— Конечно. О чем я говорила? Ах да, о моем муже. Когда мы были в Лондоне, Черчилль пригласил его к...

— Черчилль? — Всем своим видом я выражал недоумение, словно впервые слышал это имя.

— Да, Уинстон Черчилль, премьер-министр.

— Аа-а! Я слышал о нем.

— Муж говорит, что войну выиграют в воздухе. Вот почему Черчилль...

— Абсолютно не разбираюсь в самолетах, никогда на них не летаю, — вставил я.

— Это не важно, — успокоила меня миссис Рубиол. — Я сама поднималась в воздух три или четыре раза. Но если...

— А вот взять воздушные шары... Мне они гораздо больше по душе. Помните Сантоса Дюмона? Он еще полетел с верха Эйфелевой башни в Новую Шотландию. Это должно щекотать нервы, правда? А что вы говорили о Черчилле? Простите, я вас перебил.

Миссис Рубиол уже открыла рот, чтобы произнести долгий, взволнованный монолог о встрече мужа с Черчиллем.

— Я вот что хочу вам сказать, — не дал я ей произнести ни слова, — больше всего мне нравятся обеды, на которых подают много выпивки. Ну, вы сами понимаете, все немного под мухой, завязывается спор, а потом кому-то сворачивают челюсть. Слушать умные разговоры за обеденным столом вредно для пищеварения. Кстати, нужен ли к обеду фрак? У меня его нет. Хочу, чтобы вы знали.

— Можете одеваться по своему вкусу... естественно, — сказала миссис Рубиол, по-прежнему никак не реагируя на мою наглость.

— Отлично! Потому что у меня только один костюм, вот этот, что на мне. Он не так еще плох, как вы думаете?

Миссис Рубиол милостиво мне улыбнулась.

— Вы напоминаете мне Сомерсета Моэма, — снова затрещала она. — Я познакомилась с ним на борту парохода, плывущего из Италии. Какой милый, скромный человек! Никто не знал, кто он, кроме меня. Он путешествовал инкогнито...

— Он, действительно, косолапит? Вы обратили внимание? — спросил я.

— Косолапит? — переспросила миссис Рубиол, обалдело глядя на меня.

— Да, косолапит, — повторил я. — Разве вы не читали его знаменитый роман...

— «Человеческие страсти»[9]! — воскликнула миссис Рубиол в восторге, что отгадала название, нисколько не догадываясь, что отгадала неправильно. — Нет, не читала, но я видела фильм. По-моему, отвратительный, как вы думаете?

— Страшный — да, но не отвратительный, — рискнул я высказать свое мнение. — Очень страшный.

— Мне не очень понравилась Аннабелла в этом фильме, — сказала миссис Рубиол.

— Мне тоже. Зато Бетт Дэвис сыграла неплохо, правда?

— Не помню, — ответила миссис Рубиол. — Кого она играла?

— Дочь стрелочника, разве не помните?

— Ах да, конечно! — воскликнула миссис Рубиол, отчаянно пытаясь вспомнить то, чего никогда не видела.

— Помните, как она падает с лестницы, держа в руках поднос с едой?

— Да, конечно, помню! Теперь я все вспомнила. Она неподражаема! Как она падала!

— Вы что-то говорили о Черчилле...

— Да, говорила... Дайте вспомнить... Что же я хотела вам рассказать?..

— Прежде всего скажите, — вставил я, — действительно ли он не выпускает изо рта сигару? Говорят, даже засыпает с ней. Впрочем, это не важно. Мне просто интересно, так ли он глуп в жизни, как на экране?

— Что! — вскричала миссис Рубиол. — Черчилль глуп? Неслыханно! Да он, возможно, самый умный человек в Англии.

— После Уайтхеда, вы хотите сказать?

— Уайтхеда?

— Это человек, который звонит в гонг для Гертруды Стайн. Вы, конечно, знаете Гертруду Стайн? Нет? Но об Эрнесте Хемингуэе вы должны были слышать?

— Теперь я поняла. Она его первая жена[10].

— Вот именно, — ответил я. — Они поженились в Понт-Эйвене и развелись в Авиньоне. Об Уайтхеде тогда еще никто не слышал. Это он придумал словосочетание «божественная энтропия»... или то был Эддингтон?[11] Точно не помню. Во всяком случае, в 1919 году, когда Гертруда Стайн написала «Нежные пуговицы», Хемингуэй все еще вел разгульную жизнь. Возможно, вы помните дело Ставиского[12], тогда еще Лоувенстайн прыгнул с самолета и упал в Северное море? С тех пор много воды утекло...

---

[9] Имеется в виду роман Сомерсета Моэма «Бремя страстей человеческих», написанный в 1915 году.

[10] В издевательских репликах героя нет ни капли правды. Мэтр американского модернизма Гертруда Стайн (1874 — 1946) никогда не была замужем.

[11] Артур Стэнли Эддингтон (1882 — 1944) — английский астрофизик.

[12] Финансово-политическая афера во Франции в начале 1930-х годов, связанная с выпуском фальшивых облигаций.

— Я, должно быть, жила тогда во Флоренции.

— А я в Люксембурге. Вы наверняка бывали в Люксембурге, миссис Рубиол? Нет? Прекрасное место. Никогда не забуду завтрак с Великой герцогиней. Красавицей ее не назовешь. Нечто среднее между Элеонорой Рузвельт и королевой Вильгельминой. В то время ее мучила подагра... Но я забыл про Уайтхеда. Кстати, что вы говорили о Черчилле?

— Боюсь, не сумею вспомнить, — сказала миссис Рубиол. — Мы слишком быстро меняли темы разговора. У вас необычная манера вести беседу. — Она состроила гримаску. — Расскажите лучше о себе, — продолжала она. — Вы ничего не говорите о себе.

— Нет ничего проще, — отозвался я. — Что вам хочется узнать? Я был женат. Пять раз, у меня трое детей, двое из них совершенно нормальные, зарабатываю триста семьдесят пять долларов в год, много путешествую, никогда не охочусь и не рыбачу, добр с животными, верю в астрологию, магию, телепатию, не делаю зарядку, медленно пережевываю пищу, люблю грязь, мух и болезни, ненавижу самолеты и автомобили, люблю засиживаться допоздна и так далее. Так случилось, что родился я 26 декабря 1891 года, из чего следует, что я Козерог с двойной грыжей. Прошло только три года как я перестал носить бандаж. Вы, конечно, слышали о Лурде — городе, где совершаются чудеса? Так вот, именно там я выбросил свой бандаж. Нет, никакого чуда не произошло... просто эта гадость развалилась, а я был слишком удручен, чтобы купить новый. Видите ли, я родился в лютеранской вере, а лютеране не верят в чудеса. В гроте святой Бернадетты я видел множество брошенных костылей, но ни одного бандажа. Положа руку на сердце, миссис Рубиол, грыжа не так мучительна, как пытаются изобразить. Особенно двойная грыжа. Думаю, здесь действует закон компенсации. Мне вспоминается друг, который страдал от сильной лихорадки. Вот это, действительно, неприятная штука. Чтобы ее вылечить, в Лурд не ездят. Кстати, известно вам, что от этой болезни вообще нет лекарств?

Миссис Рубиол покачала головой удивленно и растерянно.

— Гораздо легче, — продолжал я, журча, как ручеек, — бороться с проказой. Думаю, вы никогда не были в лепрозории, а я однажды провел там целый день... колония располагалась где-то неподалеку от Крита. Я направлялся в Кнос, чтобы осмотреть развалины, но по дороге познакомился с одним врачом с Мадагаскара. Он так интересно рассказывал о колонии для прокаженных, что я решил поехать туда вместе с ним. Помнится, мы там прекрасно пообедали вместе с прокаженными. Если не ошибаюсь, подавали жареного осьминога с плодами окры и луком. А какое дивное мы пили вино! Синее, как чернила. Называлось «Слезы прокаженного». Позже я узнал, что там в почве много кобальта. А также магния и слюды. Некоторые из прокаженных очень богаты... взять хоть индейцев из Оклахомы. И довольно веселы, хотя по ним трудно понять, улыбаются они или плачут, так обезображены их лица. Среди них был один американец — молодой парень из Каламазу. Его отец владеет кондитерской фабрикой в Расине. Он учился в Принстоне, член общества «Фи-Бета-Каппа»[13]. Его интересы лежали в области археологии. Руки у него, по-видимому, сгнили довольно быстро, но он и с культями управлялся неплохо. При его средствах он устроился там сравнительно хорошо. Женился на крестьянской девушке, прокаженной, как и он сам. Та была родом из Турции и не знала ни слова по-английски, но они без памяти влюбились друг в друга. А при общении использовали язык глухонемых. Короче говоря, я провел в колонии прекрасный день. Вино было отличное. Не знаю, пробовали ли вы когда-нибудь мясо осьминога. Поначалу оно кажется жестковатым, но к этому быстро привыкаешь. К примеру, в Атланте кормят гораздо хуже. Однажды я ел там в местной тюрьме, так меня чуть не вырвало. Естественно, заключенные едят не ту же пищу, что посетители, но тем не менее. Нет, Атланта — гнусное местечко. Думаю, нас кормили мамалыгой, жаренной на кулинарном жире. Стоило только взглянуть на эту стряпню, и... ну, могло стошнить. А кофе! Просто невероятно! Не знаю, что по этому поводу думаете вы, но я считаю, что кофе, хороший кофе должен быть черным. И еще выглядеть немного маслянистым... жирноватым, что ли. Говорят, все зависит от того, как обжаривают зерна...

---

[13] Общество студентов и выпускников университетов, старейшее в США. Греческие буквы названия — первые буквы слов девиза «Философия — рулевой жизни».

Тут миссис Рубиол выразила желание выкурить еще одну сигарету. Мне показалось, что она мучительно ищет возможность заговорить с кем-нибудь другим.

— Дорогая миссис Рубиол, — продолжал я, поднеся огонь так близко, что чуть не опалил ей губы, — спасибо за восхитительную беседу. Не скажете ли, который час? А то я на прошлой неделе заложил свои часы.

— Думаю, мне пора, — сказала миссис Рубиол, глядя на часы.

— Пожалуйста, не уходите, — взмолился я. — Вы не можете представить, какое удовольствие беседовать с вами. Что вы говорили о Черчилле, когда я вас так грубо перебил?

Миссис Рубиол, быстро сменившая гнев на милость, снова приготовилась говорить.

— Прежде чем вы приступите к рассказу, — сказал я, с удовольствием наблюдая судорожное подергивание ее лицевых мышц, — я хочу кое-что добавить. Это касается Уайтхеда. Если помните, я уже называл его имя. То, что я хочу рассказать, относится к понятию «божественная энтропия». Энтропия означает постепенную остановку... как в часовом механизме. То есть со временем или во времени, как говорят физики, все имеет тенденцию изнашиваться и останавливаться. Вопрос заключается в том, а как Вселенная, у нее что, тоже кончится завод? Вы когда-нибудь думали об этом? Не такая уж невероятная мысль, правда? Конечно, Спиноза давным-давно сформулировал свой собственный космологический часовой механизм, если можно так выразиться. Данный пантеизм логически доказывает, что когда-нибудь все, в том числе сам Бог, должно прекратить существование. Греки пришли к такому же выводу около 500 года до новой эры. Они даже сформулировали понятие «вечное повторение», что есть шаг вперед по отношению к теории Уайтхеда. Не сомневаюсь, что вы в курсе всего этого. Мне кажется, упоминание об этом есть в «Деле против Вагнера». Или где-то еще. В любом случае, Уайтхед, англичанин из высшего общества, относился с понятным скептицизмом к романтическим идеям, популярным в XIX веке. Его принципы, выработанные в лабораторных условиях, следовали sui generis[14] за учениями Дарвина и Хаксли. Некоторые полагают, что, несмотря на строгие традиции, которые являлись для него преградой, в его метафизике можно найти следы влияния Геккеля[15] — не Гегеля, учтите! — которого в свое время называли Кромвелем морфологии. Я излагаю все это конспективно, только для того, чтобы освежить эти факты в вашей памяти...

Тут я пронзил миссис Рубиол взглядом, отчего она вновь задергалась. Мне даже стало страшно, не скрутят ли ее судороги. Я не представлял, что скажу дальше: в моей голове не было ни единой мысли. Поэтому я просто открыл рот и продолжал, не задумываясь:

— Как вам известно, всегда существовали два философских течения, имевшие разные представления о природе Вселенной. В подтверждение этой мысли я мог бы привести вам в пример атомистическую теорию Эмпедокла, но это только уведет нас в сторону. Я пытаюсь, миссис Рубиол, донести до вас следующее: когда Гертруда Стайн услышала звук гонга и объявила профессора Альберта Уайтхеда гением, она положила начало спору, последствия которого, возможно, не будут полностью поняты еще тысячу лет. Повторюсь, профессор Уайтхед поставил вопрос таким образом: является ли Вселенная механизмом, который останавливается так же, как и часы, когда у них кончается завод, что неминуемо приведет к концу всякой жизни, и не только жизни, но и движения, даже движения электронов, или же та же самая Вселенная наделена способностью к регенерации? Если верно второе предположение, тогда смерть не имеет смысла. А если смерть не имеет смысла, тогда все наши метафизические доктрины евхаристичны и эсхатологичны. Говоря это, я вовсе не хочу вовлечь вас в эпистемологические тонкости. Последние тридцать лет общее русло философской мысли идет в направлении, указанном святым Фомой Аквинским. Нет более pons asinorum[16] для разрешения, рассуждая диалектически. Мы ступили на твердую землю, terra firma по Лонгину[17]. Отсюда растущий интерес к циклическим теориям. Обратите внимание на

---

[14] В своем роде (*лат.*).

[15] Эрнст Геккель (1834 — 1913) — немецкий биолог-эволюционист, сторонник и пропагандист учения Чарлза Дарвина.

[16] Трудная задача (*лат.*).

[17] Кассий Лонгин — знаменитый ритор III века. Существует мнение, что он является автором известного трактата «О возвышенном».

борьбу, которая разгорелась сейчас между «Плутон-Нептун-Уран-транзитом». Не хочу, чтобы у вас создалось впечатление, что я хорошо знаком со всеми этими достижениями, совсем нет! Я просто обращаю ваше внимание на то, что из-за любопытного пространственного параллелизма теории, разрабатываемые в одной области, такой как, например, астрофизика, оказывают поразительное влияние на другие, внешне несхожие области, например, на геомагнетизм и гидродинамику. Вы вот говорили о решающей роли авиации в заключительный период текущей войны. Согласен с вами. И все же без специальных исследований в области метеорологии бомбардировщик «Летающая крепость» станет только помехой в действиях воздушной армады. Для большей ясности, миссис Рубиол, скажу, что «Летающая крепость» сравнима с механической птицей будущего, как динозавр — с вертолетом. Победа над стратосферой — только шаг в развитии авиации. Пока мы только имитируем полет птиц. Точнее, хищных птиц. Мы строим воздушных динозавров с целью испугать полевую мышь. Но когда подумаешь о неистребимости тараканьего рода — простите за нелепый пример, — сразу понимаешь, насколько неэффективной была маниакальная сосредоточенность динозавров на развитии своего скелета. Муравью никогда не угрожала опасность вымирания, и кузнечику тоже. Они и по сей день живут с нами, как жили и с питекантропами. А где динозавры, что в свое время бродили по первозданному велду? Вмерзли в землю арктической тундры, как вам известно...

Все еще слушавшая меня миссис Рубиол вдруг стала обнаруживать все признаки самого настоящего нервного тика. Глядя мимо ее носа, который посинел и напоминал теперь брюхо кобры, я увидел в полумраке столовой нечто похожее на дурной сон. Наш дорогой Клод сидел на коленях у Джеральда, вливая по глоточку некий драгоценный эликсир в его пересохшую глотку. Джеральд тем временем перебирал золотые локоны Клода. Миссис Рубиол старательно делала вид, что не замечает такую развязку. Она вытащила из сумочки миниатюрное зеркальце и усердно пудрила нос.

Неожиданно из соседней комнаты появился Гумберто. В одной руке он держал бутылку виски, в другой — пустой бокал. Он стоял, покачиваясь, и смотрел на нас милостиво, словно мы просили у него благословения.

— Кто это? — спросила миссис Рубиол, не в силах вспомнить, где она его прежде видела.

— Как, неужели вы не помните? — сказал я. — Мы встречались у профессора Шонберга прошлой осенью. Гумберто — гинеколог в санатории для шизофреников на Новой Каледонии.

— Хотите выпить? — спросил Гумберто, застенчиво глядя на миссис Рубиол.

— Конечно, хочет. Дай ей! — С этими словами я поднялся и, взяв бутылку, поднес ее к губам миссис Рубиол.

Слишком взволнованная, чтобы понять, что от нее требуется, она немного отпила и, держа спиртное во рту, забулькала. Я приложил бутылку к своим губам и хорошенько отхлебнул из нее.

— Совсем другое дело, правда? — заметил я. — Теперь и беседа пойдет веселее.

Гумберто слушал нас, навострив уши. В одной руке он все еще держал пустой бокал, а другой делал хватательные движения, силясь обрести исчезнувшую бутылку. Казалось, он не сознавал, что бутылку у него забрали. Он двигал пальцами так, будто они у него онемели, потом поднял свободной рукой воротник пиджака.

Углядев на столике подле миссис Рубиол изящную вазочку, я быстренько вытащил из нее цветы и налил туда изрядную порцию виски.

— Давайте пить отсюда, — предложил я. — Это намного проще.

— Ваш знак, конечно, Рыбы? — сказал Гумберто, отчаянно кренясь в сторону миссис Рубиол. — Я читаю это в ваших глазах. Не говорите мне, когда вы родились, только назовите дату вашего рождения.

— Он хочет сказать место... долготу и широту. Дайте ему в придачу еще и азимут, пока он у вас есть. Это упростит дело.

— Подожди минутку, — попросил Гумберто. — Ты ее смущаешь.

— Смущаю? Ничто не может смутить миссис Рубиол. Правда?

— Да, — кротко подтвердила она.

Я поднес вазу к ее губам и сцедил добрую половину. В столовой Джеральд и Клод по-прежнему нежничали. Казалось, они забыли обо всем мире. Слившись в призрачном свете, как сиамские близнецы, они живо напомнили мне недавно нарисованную мною акварель, которую я назвал «Молодожены».

— Ты что-то хотел спросить?.. — весело прощебетал я, пристально глядя на Гумберто, который, повернувшись, в немом восхищении глазел на «молодоженов».

— Д-да, — подтвердил Гумберто, медленно поворачиваясь, но не отрывая глаз от запретного зрелища. — Я хотел спросить, могу ли я выпить.

— Я только что тебе налил, — ответил я.

— Куда? — спросил он, глядя в дальний угол комнаты, как если бы там стояла сверкающая чистотой плевательница, скрывающая в себе спиртное. — Я тут подумал, — продолжал он, — куда это подевалась моя жена. Надеюсь, она не взяла машину.

Он с надеждой протянул вперед руку, как будто верил, что бутылка вернется сама — без всяких усилий с его стороны. Его движения были замедленные, как у жонглера, тренирующегося с булавами.

— Твоя жена давно ушла. Уехала с летчиком, — сказал я.

— В Южную Америку? Да она совсем рехнулась.

За это время он сумел сделать несколько шагов в направлении бутылки.

— Тебе не кажется, что нужно и миссис Рубиол дать глотнуть? — сказал я.

Гумберто замер на месте.

— Глотнуть? — вскричал он. — Да она уже полгаллона высадила. У меня что, галлюцинации?

— Дорогой друг, да она выпила не больше наперстка. Можно сказать, только понюхала, вот и все. Ну-ка дай мне твой бокал. Пусть она наконец распробует, что это такое.

Он механически протянул руку. Я уже собирался взять бокал, но Гумберто его выронил и тут же, повернувшись, направился, пошатываясь, в сторону кухни.

— В доме должна быть еще посуда, — бормотал он, неуверенно двигаясь по столовой, словно ту окутал густой туман.

— Шалунишка! Ну и шалунишка! — послышался голос Джеральда. — У Стрельцов вечная жажда. — Потом небольшая пауза. И затем ворчливо, как старый, слабоумный брюзга: — Не устраивай беспорядок на кухне, ты, кретин! Бокалы — на верхней полке, слева, в глубине. Глупый Стрелец. Вечно с ними проблемы... — Опять пауза. — Если это тебя интересует, сейчас полтретьего. Вечеринка закончилась в полночь. Золушка сегодня не появится.

— Что такое? — переспросил Гумберто, появляясь в дверях с подносом, полным бокалов.

— Я сказал: вечеринка давным-давно закончилась. Но для такого необычного субъекта, как ты, и для твоих друзей в соседней комнате сделали исключение. Особенно для того писателя, твоего друга, что пишет всякие непристойности. Самый удивительный Козерог из всех, кого я знаю. Если бы он не был человеком, то точно был бы пиявкой.

Миссис Рубиол в испуге смотрела на меня.

— Как вы думаете, он может нас выгнать? — спрашивали ее глаза.

— Дорогая миссис Рубиол, — сказал я, придавая голосу жесткость в разумных пределах, — он никогда на это не пойдет, слишком дорожит репутацией заведения. — И затем довольно резко: — Только не говорите, что выпили все содержимое этой вазы.

В крайнем смущении она попыталась подняться на ноги.

— Сядьте, — потребовал Гумберто, не очень-то деликатно толкая женщину назад на диван. Он потянулся за спиртным или, точнее, туда, где, верил, оно находится, и стал лить в бокалы из воображаемой бутылки, думая, что та находится в его руках. — Сначала вы должны выпить, — прибавил он, чуть ли не мурлыкая.

На подносе стояли пять бокалов, все пустые.

— Где остальные? — спросил я.

— А сколько тебе надо? Этого не хватит? — Гумберто шарил под диваном в поисках бутылки.

— Сколько чего? — переспросил я. — Я говорю о людях.

— А я пытаюсь найти бутылку, — парировал Гумберто. — Остальные бокалы на полке.

— Мы не будем! — крикнул Клод из столовой.

— Почему бы вам не отправиться домой? — воскликнул в сердцах Джеральд.

— Думаю, нам, действительно, пора, — сказала миссис Рубиол, не делая никаких попыток подняться.

Гумберто уже наполовину заполз под диван. Бутылка стояла на полу рядом с миссис Рубиол.

— Как вы думаете, что он там ищет? — спросила она, машинально отпивая из вазы.

— Когда будете уходить, потушите свет, — крикнул Джеральд. — И не забудьте захватить Стрельца. Я не хочу за него отвечать.

Гумберто в этот момент пытался встать на ноги — с диваном на спине и миссис Рубиол на диване. В этой суматохе миссис Рубиол пролила немного виски прямо на брюки, обтягивавшие зад Гумберто.

— Кто меня обоссал? — завопил тот, отчаянно пытаясь освободиться от дивана.

— Это мог сделать только тот козел, что зовется Козерогом, — крикнул Джеральд.

Миссис Рубиол отчаянно, как терпящий кораблекрушение мореплаватель, вцепилась в диван.

— Ложись плашмя, Гумберто, — взмолился я. — Я вытащу тебя.

— Что на меня свалилось? — жалко бормотал он. — Черт-те что! — Он с интересом потрогал свой зад, проверяя, действительно ли тот мокрый или ему только показалось. — А может, я сделал «ка-ка»... Ха-ха! Ка-ка! Отлично! — загоготал он.

Миссис Рубиол, которая к этому времени привела себя в порядок, сочла его предположение весьма смешным и чуть не задохнулась от смеха.

— Не возражаю, если вы все устроитесь тут спать, — крикнул Джеральд. — Неужели вы совсем не уважаете чужую личную жизнь?

Гумберто наконец высвободился и теперь стоял на четвереньках, пыхтя, как паровоз. Неожиданно он увидел бутылку и, чудесным образом расплющившись прямо на глазах, полез за ней, изо всех сил вытягивая вперед руки, словно боролся за спасательный пояс. Во время этих действий он задел голени миссис Рубиол.

— Пожалуйста! — пробормотала она, а веки ее затрепетали, как две поющие не в такт птицы.

— Нет уж, пожалуйста, заткнитесь! — проговорил Гумберто. — Теперь моя очередь.

— Не испачкайте ковер! — прокричал Джеральд. — Надеюсь, козел его не обгадил? Помните, туалет наверху.

— С меня достаточно! — заявила миссис Рубиол. — К такой лексике я не привыкла. — Она замолчала как бы в смущении, а потом, глядя мне в лицо, попросила: — Пожалуйста, отвезите кто-нибудь меня домой.

— Естественно, — отозвался я. — Вас отвезет Гумберто.

— В таком состоянии?

— Он водит машину в любом состоянии. Ему нужен только руль.

— Мне кажется, — сказала миссис Рубиол, — что с вами я чувствовала бы себя в большей безопасности.

— Я не вожу автомобиль, хотя, конечно, могу попробовать, если вы покажете мне, как это делается.

— А почему бы вам самой не повести машину? — поинтересовался Гумберто, наливая себе еще чуточку спиртного.

— Я давно бы уехала, — заявила миссис Рубиол, — если бы не моя искусственная нога.

— Что? — вскричал Гумберто. — Вы хотите сказать...

У миссис Рубиол не было шанса объяснить, что она хотела сказать.

— Позвоните в полицию! — послышался низкий голос Джеральда. — Они вас бесплатно отвезут.

— Отлично. Вызываем полицию! — отозвался Гумберто.

«А это мысль», — подумал я и уже собирался спросить, где телефон, но Джеральд опередил меня.

— Телефон в спальне, дорогой... Только осторожней, не свалите лампу.

Его голос звучал устало.

— А нас не арестуют? — услышал я, проходя в соседнюю комнату, голос миссис Рубиол.

Подняв трубку, я задумался. Как звонят в полицию?

— А как туда звонить? — крикнул я.

— Просто вопи в трубку: «Полиция!» — сказал Гумберто. — Тебя услышат.

Я набрал номер диспетчера и попросил соединить с полицейским участком.

— Что-то случилось? — спросила девушка-диспетчер.

— Нет, мне просто надо поговорить с дежурным офицером.

Через мгновение в трубке раздался грубый сонный голос:

— Слушаю.

— Здравствуйте, — сказал я.

Ответа не было.

— Алло, алло, вы слышите меня? — завопил я.

После долгого молчания заговорил тот же грубый голос:

— Ну, что вам надо? Есть покойник?

— Нет. Покойника нет.

— Говорите же! Что стряслось? Вы что, до смерти напуганы?

— Нет, я в порядке.

— Ладно, выкладывайте. Облегчите душу. Что там у вас? Несчастный случай?

— Да нет, все отлично. Вот только...

— То есть как — все отлично? Зачем в таком случае вы мне звоните? В чем дело?

— Подождите минуту... Позвольте объяснить...

— Ладно, ладно. Валяйте, объясняйте. Но только побыстрее. Мы не можем занимать телефон всю ночь.

— Дело обстоит так, — начал я.

— Послушайте, никаких предисловий! Четко и ясно — что случилось? Кто пострадал? Кто-то вломился в дом?

— Нет, ничего подобного. Мы просто хотели узнать...

— Ага, понятно... Любознательные мальчики, так? Просто хотели узнать, который час?

— Да ничего подобного. Я вас не разыгрываю. Серьезно.

— Тогда говори. А будешь дальше дурочку валять, вышлю полицейский автофургон.

— Автофургон? Нет, не надо фургон. Лучше просто машину... Ну, сами понимаете, обычный полицейский автомобиль... с сиреной и прочим.

— И мягкими сиденьями? Понял. Конечно же, мы можем прислать к вам симпатичный автомобильчик. Что предпочитаете — «Паккард» или «Роллс-Ройс»?

— Послушайте, шеф...

— Я тебе не шеф. А теперь для разнообразия послушай меня. Заткни глотку! Ясно? Слушай! Сколько вас там?

— Всего лишь трое, шеф. Мы подумали...

— Трое? Ну просто замечательно! И одна из троих, конечно, дама. Наверное, лодыжку растянула? Ну так, слушай сюда! Хотите вы спать сегодня ночью? Спать без наручников? Тогда вот что! Идите сейчас в ванную, положите в ванну мягкую подушку и не забудьте одеяла! Затем полезайте туда — все трое — ясно? И чтоб я тебя больше не слышал! Алло! И еще, когда хорошенько расположитесь в ванне, пустите холодную воду и утопитесь! — И офицер швырнул трубку.

— Ну что, — крикнул Джеральд, когда я положил трубку. — Они приедут?

— Не думаю. Нам предложили улечься в ванне, а потом открыть холодную воду.

— А ты не подумывал, чтобы пойти домой пешочком? Уверен, быстрая ходьба пойдет тебе на пользу. Козероги обычно легки на ноги. — С этими словами Джеральд вышел из темноты.

— Но у миссис Рубиол искусственная нога, — взмолился я.

— Тогда пусть прыгает на одной.

Миссис Рубиол была глубоко оскорблена. С удивительным проворством она поднялась на ноги и направилась к двери.

— Не отпускайте ее, — сказал Гумберто. — Я ее провожу.

— Вот это правильно! — воскликнул Джеральд. — Проводи ее домой, как пай-мальчик, а потом поджарь себе стейк из почки. Козла тоже захвати с собой.

Он грозно взглянул на меня. В комнату проскользнул Клод в одной пижамной куртке. Миссис Рубиол отвела глаза.

Меня время от времени посещало дурное предчувствие, что нас вот-вот выставят.

— Минуточку, — попросил Гумберто, все еще держа бутылку. Он взглянул на миссис Рубиол горестными глазами.

— Ну, что еще? — рявкнул Джеральд, подходя ближе.

— А как же миссис Рубиол... — запинаясь произнес Гумберто, с болью и смущением глядя на ее нижние конечности. — Я вот думаю, — продолжал он, не зная, как лучше сформулировать свою мысль, — раз мы пойдем пешком... то, может, нам стоит понести ее.

Гумберто беспомощно всплеснул руками, и бутылка упала на пол. Оказавшись на полу и не зная, как лучше выразить свою заботу, он, повинуясь порыву, пополз к миссис Рубиол. Достигнув ее, обеими руками ухватил ее за лодыжки.

— Простите, — промямлил он, — я только хотел знать, какая из них...

Миссис Рубиол подняла здоровую ногу и дала ему хорошего пинка. Гумберто откатился, задев ножку шаткого столика, отчего с него упала мраморная фигурка. К счастью, она свалилась на ковер, и от нее отлетела только рука, по локоть.

— Надо вышвырнуть его отсюда, пока дом не превратился в руины, — прошипел Джеральд. С этими словами он склонился над распростертым Гумберто и с помощью Клода привел его в полустоячее положение. — Боже, да он словно резиновый. — Джеральд буквально скулил от бессильной злобы.

Гумберто соскользнул на пол.

— Ему надо выпить, — тихо произнес я.

— Тогда дай ему бутылку, и пусть катится. Здесь не винокуренный завод.

Теперь уже все трое пытались поставить Гумберто на ноги. Миссис Рубиол любезно подняла бутылку и поднесла к губам Гумберто.

— Я голоден, — слабо пробормотал он.

— Думаю, ему нужен сэндвич, — мягко произнес я.

— И сигарету, — прошептал Гумберто. — Только одну затяжку.

— Черт подери! — воскликнул Клод. — Пойду разогрею спагетти.

— Только не спагетти! — запротестовал Гумберто. — Лучше тефтельку.

— Будешь есть спагетти, — заявил Джеральд. — Я уже сказал, что здесь не винокуренный завод. Здесь также и не кафетерий. Больше всего мне это напоминает бродячий зверинец.

— Уже поздно, — сказал Гумберто. — Если только миссис Рубиол...

— Забудь о миссис Рубиол, — оборвал его Джеральд. — Я сам отвезу ее домой.

— Очень любезно с твоей стороны, — пробормотал Гумберто. Мгновение он размышлял. — Какого черта ты сразу это не предложил?

— Тс-с! И рот на замок! Вы, Стрельцы, все равно что малые дети.

Неожиданно раздался звонок. Несомненно, полиция. Джеральд внезапно задергался, как электрический угорь. За считанные секунды он водрузил Гумберто на диван. Бутылку закатил ногой под тот же диван.

— Теперь слушай, Козерог, — сказал он, сграбастав меня за лацканы пиджака, — и соображай! Это твой дом и твоя вечеринка. Ты — это я, понимаешь? Все под контролем. Кто-то позвонил, но он уже уехал. Я позабочусь о Клоде. А теперь иди открывай. — И он слинял в мгновение ока.

Открыв дверь, я увидел перед собой человека в штатской одежде. Он явно не торопился ворваться внутрь и взять у нас отпечатки пальцев.

— Где тело? — Это был первый вопрос, какой он задал.

— Нет у нас никакого тела, — ответил я. — Мы все живы.

— Да, я вижу, — сказал он.

— Позвольте объяснить... — произнес я, заикаясь.

— Не беспокойтесь, — мягко сказал человек. — Все в порядке. Я посижу, если не возражаете.

Когда он наклонялся, я почувствовал, что от него попахивает.

— Это ваш брат? — спросил он, кивая в сторону Гумберто.

— Нет, просто жилец.

— Ага, ясно. А выпить не дадите? Я увидел свет и подумал...

— Дай ему глотнуть, — сказал Гумберто. — И мне тоже. Только спагетти не надо.

— Спагетти? — переспросил человек. — Зачем? Только выпить.

— Вы на машине? — спросил Гумберто.

— Нет, — сказал человек. И после небольшой паузы скорбно: — Тело наверху?

— Нет никакого тела.

— Смешно, — отозвался человек. — Меня попросили перевезти тело.

Похоже, он говорил серьезно.

— Кто вы? — спросил я. — Кто вас прислал?

— Разве нас не вызывали по телефону?

— Никто вас не вызывал, — заверил я его.

— Должно быть, я пришел по неправильному адресу. Вы уверены, что никто здесь не умер примерно с час назад?

— Дай ты ему выпить, — потребовал Гумберто, пытаясь встать на ноги. — Мне хочется услышать, что он расскажет.

— Кто попросил вас прийти сюда? — вставил я. — Кто вы?

— Налейте мне, как говорит ваш товарищ, и я все расскажу. Нам всегда вначале наливают.

— Кому это «нам»? — спросил Гумберто, трезвея на глазах. — Ну, кто-нибудь, налейте ему, ради Бога. И меня не забудьте.

— Вы ведь астролог, так?

— Д-да, — подтвердил я, прикидывая, что последует дальше.

— Люди говорят вам, когда вы родились, правда? Но никто не скажет, когда вы умрете. Так?

— Никто здесь не умер, — сказал Гумберто.

Руки его судорожно искали стакан.

— Хорошо, — сказал человек. — Я вам верю. Кроме того, нам все равно нечего делать, пока труп не застынет.

— Опять это «нам». Объясните, откуда вы? Чем занимаетесь? — Гумберто почти перешел на крик.

— Я их обряжаю, — ответил человек, вкрадчиво улыбаясь.

— А другие, что делают они?

— Просто сидят с выражением готовности на лицах.

— А чего они ждут?

— Выпивки, конечно, чего же еще?

Миссис Рубиол наконец извлекла из-под дивана бутылку. Я подумал, что женщину надо представить.

— Это миссис Рубиол, — сказал я. — Еще одно тело... пока теплое.

— Вы детектив? — спросила миссис Рубиол, протягивая руку.

— Детектив? С чего вы взяли?

Молчание.

— Леди, я всего лишь гробовщик, — сказал человек. — Кто-то позвонил в похоронное бюро и сказал, что здесь требуются наши услуги. Ну, я надел шляпу и пришел сюда. Наше бюро всего в двух кварталах отсюда. — Он вытащил бумажник и вручил нам свою визитку. — «Макаллистер и компания». Это мы. Никаких выкрутасов, никакой суеты.

— Господи! — вырвалось у Гумберто. — Гробовщик, вот те на! Нет, мне необходима тефтелька. — Он сделал несколько неуверенных шагов по направлению к столовой. — Эй! — крикнул он. — А где наши субретки?

Я пошел на кухню. Там их не было. Открыл заднюю дверь и выглянул наружу. Все тихо.

— Они удрали, — объявил я. — Теперь можно обследовать кладовую. Я не отказался бы от ветчины и яиц.

— И я, — сказал Гумберто. — Ветчина и яйца. То, что надо. — Он немного помолчал, как бы решая некую задачу. — А ты не думаешь, — шепнул он, — что где-нибудь может отыскаться и бутылочка?

— Не сомневаюсь в этом, — заверил его я. — Переверни здесь все вверх дном. Думаю, ты отыщешь золотую жилу. И попроси гробовщика помочь тебе.

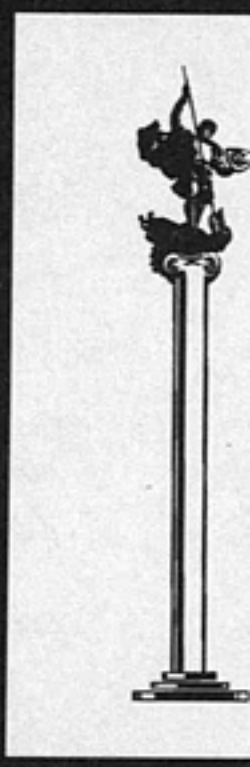
Вступление, перевод с английского и примечания В.Бернацкой

XXII

Московский

международный

кинофестиваль



СИМПОЗИУМ

Режиссер против продюсера

В этом номере мы публикуем материалы еще одного «круглого стола»[1], который был организован и проведен «Искусством кино» и Союзом кинематографистов России в дни XXII Московского МКФ (июль 2000 года).

Дискуссию, посвященную профессиональным взаимоотношениям режиссеров и продюсеров, ведет кинокритик, заместитель главного редактора «ИК» Лев Карахан.

Лев Карахан. Мы собрались, чтобы обсудить одну из самых сложных, по крайней мере с точки зрения этики, проблем сегодняшнего отечественного кинематографа — отношения «режиссер — продюсер». Уже в процессе подготовки этой дискуссии мы столкнулись с тем, что заинтересованные стороны крайне настороженно относятся к самой возможности обсуждения конфликтных производственных ситуаций на публике. Всюду теперь мерещатся журналистская конъюнктура и желание прессы погреть руки на скандальном материале. Однако сегодня, я думаю, нас менее всего должны интересовать «жареные факты». Вряд ли нам стоит углубляться в хитросплетения личных отношений. Важнее понять природу новой социальной реальности, которая не только режиссеров и продюсеров, но также и всех прочих кинематографистов и некинематографистов заставляет переживать состояние неадекватности.

На этом фестивале большим успехом пользуется американский фильм «Парни не плачут». Героиня этой картины переживает кризис сексуальной идентификации. Ей трудно разобраться, кто она: девочка или мальчик. Мы тоже, по-моему, переживаем тяжелый кризис идентификации — только не сексуальной, а социальной, и нам тоже очень трудно понять, кто мы и какую социальную роль, обладая той или иной конкретной профессией, должны играть в новой рыночной ситуации. Кинокритик — уже не совсем тот критик, каким он был, скажем, в начале 80-х годов, режиссер — не совсем тот режиссер, каким он был в эпоху безраздельного господства авторского кино. Продюсер — совершенно новая у нас профессия, и, несмотря на то, что ей уже как минимум лет десять-пятнадцать, основные статусные ее характеристики еще не отфиксировались. Главное последствие кризиса социальной идентификации состоит в разрушении этических норм. Мы сами точно не знаем, как должны себя вести и что допустимо, а что предосудительно. В этих условиях господствует, если можно так выразиться, «ненормативная этика», когда каждый сам для себя определяет правила поведения.

Где кончается право режиссера и начинается право продюсера? Может ли продюсер забрать материал режиссера и отдать на перемонтаж другому режиссеру? Может ли этот другой режиссер взяться за такую работу? Должен ли в подобном случае режиссер-постановщик бороться с режиссером-монтажером и продюсером? Все эти вопросы остаются сегодня без ответа. Решать их можно только на свой страх и риск.

Очевидно, что в ходе нашей дискуссии мы не сможем выявить и тем более утвердить новые общественные нормы. Хотелось бы только рассмотреть возможные варианты решения то и дело возникающих конфликтных ситуаций. Слово главному редактору журнала «Искусство кино».

Даниил Дондурей. У меня два замечания, точнее, два небольших сюжета. Первый связан с тем, о чем говорил Михаил Ефимович Швыдкой в ходе нашей предыдущей дискуссии «Сильная власть — последствия для культуры»: никакого воздействия государства на культуру, кроме как хозяйственного, кроме как финансовой помощи, то есть содержательного, идеологического заказа, тем более цензуры, не будет. Швыдкой сказал, что он себя считает завхозом, который призван сделать так, чтобы вовремя доставили зарплату в нужное место в нужное время и в нужной ситуации. И больше ничего.

Я начал с этого сюжета только потому, что, судя по умонастроению администрации нынешнего государства, вся власть переходит к продюсерам. Культурная политика — формирование ценностных систем общества, его приоритетов, распределение средств, специальное образование, возможности общения с публикой, инвестиции, продвижение, отношения с западными партнерами, то есть целый комплекс сложнейших проблем, которыми раньше хоть как-то занималось государство, сегодня постепенно и осознанно передается на попечение продюсеров. Хотя, может быть, Швыдкой так не считает.

Десять лет не только творческим, но и активнейшим социально-экономическим участником художественной жизни страны был автор. Я имею в виду режиссера, сценариста, любого носителя профессионального сознания, всех тех, кто отстаивает ценности высокого искусства, кто достаточно недавно стал терпим к мейнстриму, к массовой культуре. У нас были десять лет самозаказа художника, а в результате — кризис идентификации. Самозаказ, главенствующий в российской киноиндустрии, привел к тому, что у

[1] См.также: «Сильная власть — последствия для культуры». — «Искусство кино», 2001, № 3.

нас так много режиссеров-продюсеров, режиссеров, работающих с инвесторами помимо продюсеров, так много инвесторов, объявляющих себя продюсерами, так много директоров картин и менеджеров, которые объявляют себя продюсерами. И, что особенно опасно, очень много продюсеров, которые боятся режиссеров!

Эта неустойчивая ситуация, мне кажется, получит в скором времени некое оформленное драматическое разрешение. Россия наконец перейдет в эпоху продюсерского кинематографа.

Второй сюжет связан с появлением у нас нового и, как всюду в мире, очень влиятельного сообщника продюсера. Этой могущественной силой, куда более важной в сфере киноиндустрии, чем всякая иная власть, являются новые зрители. Зафиксирована очень интересная тенденция, которую я описал в журнале «Деньги»: в России появились 700 — 800 тысяч человек, которые ходят в 50 — 60 кинотеатров страны. У нас, напоминаю, 1560 кинотеатров, из них 60 считаются более или менее современными. Они приносят в восемь-десять раз больше денег, чем все остальные полторы тысячи залов вместе взятые. Новый заказчик — молодой человек, который платит не меньше трех с половиной или четырех долларов за билет, — уже сегодня готов ходить в кино в два раза чаще, смотрит пока американское кино и отказывает российскому. Он не согласен смотреть то кино, которое мы в последние десять лет производили, исключение он сделал только для фильма «Брат-2». Новый заказчик готов платить за российское кино только в том случае, если оно будет конкурентоспособным. Мы ведь впервые с 20-х годов живем в обстоятельствах конкуренции с западным кинематографом.

Итак, новая ситуация, своего рода треугольник — новые зрители, которые заказывают новое кино, режиссер и продюсер, которые его делают. В этом треугольнике и будет в дальнейшем развиваться отечественный кинематограф. Наша дискуссия, на мой взгляд, тоже свидетельствует об изменившихся условиях.

Л.Карахан. Мы бы хотели построить разговор следующим образом: у нас есть несколько, прямо скажем, подготовленных к разговору режиссеров продюсеров, с именами которых связаны определенные, достаточно известные в кинематографической среде конфликты. Чтобы сразу перевести разговор в конкретное русло, я прошу участников этих конфликтов рассказать о том, как они пытались найти общий язык и почему это им не удалось.

Начнем с картины «Мария» режиссера Артура Аристакисяна и продюсера Бориса Айрапетяна.

Артур Аристакисян. Я не могу отвечать на вопросы, поскольку я художник, я отвечаю за жизнь своего ребенка — своей картины и многого боюсь. Я только могу сказать, что как среди художников есть фанатики, а есть просто обыватели, так и среди продюсеров есть люди мужественные и люди, просто не несущие никакой ответственности. Получая деньги от государства, такой человек не является гарантом их возврата. Раньше эта должность называлась «директор фильма», сегодня — «продюсер». Иначе говоря, и тот, кто, рискуя жизнью, отвечает за огромные деньги, продюсер, и вчерашний директор фильма тоже продюсер.

Думаю, что смогу ответить на вопрос: может ли продюсер вмешиваться в творческий процесс? Я считаю, что все возможные варианты взаимоотношений, даже самые худшие, должны быть описаны в контракте. Там должно быть предусмотрено буквально все, что может произойти: если это авторский проект, там должно быть подробно прописано, как он может развиваться при тех или иных обстоятельствах. Все это может быть оговорено и засвидетельствовано с участием представителей госструктур и Союза кинематографистов, но если на предварительной, подготовительной стадии режиссер и продюсер не договорятся, не достигнут единства и это не будет отражено в документах, неминуемы ссоры, неминуемы войны.

Мои отношения с продюсером — искалеченные человеческие отношения. Я очень об этом жалею и не знаю, как эти отношения исцелить. Нужно было в самом начале потрудиться и понять, что представляет собой данный проект с точки зрения стиля. Ведь можно было заранее предположить, что это будет авторское кино, в котором возможны длинные созерцательные планы, возможна даже некая эстетизированная чернуха. Но если в подготовительный период продюсер не видит ничего, кроме сценария, то он просто не представляет, на что идет. В момент заключения договора должны, видимо, уже обсуждаться и пробы, и эскизы... Если есть ясность во всем, то не будет и поводов для конфликта.

Борис Айрапетян. Я думаю, наш случай — идеальный пример для рассмотрения взаимоотношений между продюсером и режиссером. У меня нет конфликта с режиссером Аристакисяном. Это у него со мной конфликт. Для него были созданы буквально потрясающие, идеальные условия. Таких условий у этого режиссера больше никогда не будет. Потому что, если иметь в виду сроки производства, таких условий не бывает в принципе. Артур сразу сказал, что собирается снимать картину лет шесть. С нашей стороны это была абсолютная филантропия, поскольку фильм заинтересовал нас как некая нетривиальная культурологическая задача.

Итак, мы запустили сценарий режиссера, который, как известно, снимает исключительно авторское кино. Но тем не менее контуры этого проекта определяли три вещи: личность Артура Аристакисяна, сценарий, представленный им, и актриса, которую он нашел. Когда я ее увидел на пробах, я не поверил своим глазам: редко встретишь такое удивительное, не от мира сего лицо. Было принято решение запустить данный проект.

Скажу сразу, что производственного конфликта нет и по сей день: Артур продолжает работать, скоро приступает к озвучанию. Но существует конфликт этический. В чем он заключается? Мне очень неприятно обсуждать это: получается, что продюсер клевещет на собственную картину, на режиссера, с которым работает. Но эту ситуацию не я создал. Наоборот, мое принципиальное молчание привело к недоразумениям, к каким-то слухам, распространяемым в одностороннем порядке и бросающим тень на имидж студии и на мое имя. Поэтому я в первый раз выскажусь откровенно.

На сегодняшний день отснято около трех тысяч четырехсот метров. Мы показывали материал государственной экспертной комиссии. Артур сказал, что хотя снято уже четырнадцать частей, нужно, кровь из носу, еще четыре части, поскольку история распадается. Я пытался убедить режиссера, и участники экспертной комиссии были с этим согласны, что отснято уже дос-

таточно материала, для того чтобы смонтировать фильм, какой он задумал. С трудом добились точки в предварительном студийном варианте монтажа. Артур сам называл его гениальным. Но сегодня, по прошествии шести (!) лет работы, этот вариант автором отвергнут.

Некоторые уважаемые критики утверждают, что в будущем картина начнет приносить золотые фестивальные яйца. Возможно. Но позвольте все-таки мне как продюсеру спросить: когда?! Когда это наконец произойдет? Не говорю уже о том, что меня интересует не только фестивальный, но и зрительский, прокатный успех. Вот вам и конфликт: режиссер — продюсер.

Л.Карахан. Еще одна драматическая коллизия связана с картиной, которая в результате возникших в процессе ее производства противоречий как бы раздвоилась и существует сразу в двух различных вариантах с разными названиями. Первый вариант сделан режиссером Владимиром Алениковым и называется «Война принцессы», другой называется «Рыжий триумф»[2] и сделан по просьбе продюсера Александра Элиасберга режиссером Олегом Погодиным. Слово постановщику первоначального варианта фильма.

Владимир Алеников. Для начала давайте разберемся, что такое продюсер. В общепринятом смысле слова продюсер — это человек, которому приходит в голову некая идея, он нанимает людей, чтобы эту идею реализовать — автора, режиссера, — и дальше он с этими людьми идею воплощает. Именно поэтому самая главная кинематографическая награда «Оскар» за лучший фильм вручается продюсеру как генератору кинематографической идеи. И когда человек выступает в таком качестве, он, естественно, вправе вмешиваться в творческий процесс. Что, в общем, продюсеры и делают во всем мире.

Совсем другая история, когда речь идет об инвесторе. В девяносто девяти случаях из ста инвестор и продюсер — разные люди. Один человек дает деньги другому, тот генерирует идею, а третий — режиссер — ее реализует. Инвестор, как правило, не вмешивается в творческий процесс: он доверился, отдал деньги продюсеру и ждет прибыли. Так принято во всем мире.

У нас все понятия перепутаны. В моем случае перепутаны совершенно. На нашей картине «Война принцессы» было два продюсера — я и мой партнер, о чем, собственно, и был заключен сопродюсерский договор. Одновременно мой партнер являлся инвестором картины. Поначалу основную работу я взял на себя, поскольку у меня достаточно большой опыт: я продюсировал картины и здесь, и на Западе. У моего партнера такого опыта не было, и до определенного момента он не вмешивался. Потом то ли по собственному усмотрению, то ли по «доброму» совету он вдруг решил, что картина его не устраивает и он как инвестор имеет полное право поступить с ней так, как считает нужным.

Конфликт начался главным образом потому, что мой партнер стал все делать втайне, у меня за спиной. Ни мне, ни моему соавтору Денису Родимову не было предъявлено ни одной претензии — ни письменно, ни устно. Вдруг выяснилось, что на основе нашего сценария написан другой. Потом меня отправили в командировку в США на поиски денег для постпродакшн, а тем временем были приглашены люди, чтобы то ли доснять, то ли переснять нашу картину. Я думаю, эти люди заслуживают, чтобы их имена были названы — Олег Погодин и Евгений Фролов.

Я не обсуждаю здесь качество того, что они сделали. Я говорю о самой ситуации. Ведь главный конфликт у нас не с Фроловым и не с Погодиным, а с моим партнером: вправе ли он, ни о чем не договорившись со мной, чужими руками полностью изуродовать наш фильм? Я не говорю даже о том, что нашел деньги в Америке. Американское агентство «Филипп Моррис» предложило довольно крупную сумму на раскрутку картины, на рекламу и постпродакшн. Но все это было отвергнуто, человек тупо стоял на своем: «Нет, этого фильма не будет, будет другой». Наверное, наш конфликт может разрешить только суд, хотя вряд ли. Мы даже согласились на так называемую вторую версию — «Рыжий триумф» или как там она именуется. Пусть она выходит, но дайте нам за наши деньги доделать и наш фильм «Война принцессы» и выпустить его. Нет, ни в какую. Компромисс невозможен!

Л.Карахан. Слово Евгению Фролову, представляющему интересы продюсерской стороны.

Евгений Фролов. Я сценарист, но обстоятельства сложились так, что пришлось вести картину в качестве исполнительного продюсера...

В.Алеников. Господин Фролов не являлся ни продюсером, ни директором, ни исполнительным продюсером. Он имел отношение только к досъемкам.

Е.Фролов. Надеюсь, Владимир Михайлович, вы больше не будете меня перебивать. Прежде всего, я хотел бы сказать, и, думаю, многие со мной согласятся, что конфликт в кинематографе дело обычное и нормальное. Вопрос в механизмах разрешения этого конфликта. К сожалению, мы в России очень часто пренебрегаем принятыми во всем мире правилами, которые нацелены на то, чтобы с самого начала исключить из деловых отношений все личностное. Отношения между продюсером и режиссером должны регламентироваться законом, договорами, которые правильно составлены и соответствующим образом подтверждены. Ни личные пристрастия, ни громкие имена, ни уровень таланта никакого значения в дальнейшем иметь не должны.

В данном случае продюсер и режиссер изначально совершили ошибку. В силу того что они были друзьями, они не заключили формальный договор. Вероятно, на словах они о чем-то договаривались, но никаким контрактом это зафиксировано не было, и можно было предсказать со стопроцентной уверенностью, что это означало отложенный конфликт. Ибо нет ничего страшнее, чем деловые отношения, основанные на дружбе и не ограниченные рамками формального договора.

Далее, вне зависимости от качества получившейся картины произошло следующее: продюсер, вложивший деньги, оказался недоволен результатами работы режиссера. С моей точки зрения, ошибка, допущенная этим продюсером, объяснима: это была его первая работа, он не провел исследований, не дал сценарий на экспертизу специалистам. Да у нас, собственно, и не существует служб, которые способны оценить сценарий и будущую картину с точки зрения возможной капитализации вложенных денег, у нас не существует какой-либо серьезной возможности оценить финансовую сторону проекта.

[2] В настоящее время фильм вышел в прокат под названием «Триумф».

И все-таки один весьма важный юридический документ в этом деле существует: подписанный Владимиром Михайловичем договор, в котором сказано, что «исключительные права на переработку фильма, на его перемонтаж, а также на досъемку фильма приглашенными студией лицами без участия режиссера передаются студии...»

Этими «приглашенными лицами» как раз и стали мы с Олегом Погодиным — режиссером рекламы и клипмейкером. Первоначально продюсер пригласил Погодина в качестве консультанта для организации рекламной кампании фильма. Но Владимир Михайлович с Олегом не нашли общий язык, после чего мы решили полностью устраниться от этого процесса, поскольку невозможно работать над рекламой, когда ты в конфликте с режиссером.

Два месяца спустя продюсер обратился к Олегу Погодину, умоляя спасти картину. После долгих размышлений, посмотрев материал, мы согласились. Все, что могли, сделали. Я не вижу оснований для того, чтобы переводить конфликт в плоскость судебных разбирательств, обвинений в клевете и прочего. Пострадавшей стороной в гораздо большей степени, чем режиссер, являемся мы, поскольку пресса обрушила на нас потоки грязи...

Л.Карахан. Каждый из двух вышеописанных конфликтов имеет свои драматические особенности. Однако есть у рассказанных нам историй и общий знаменатель — отсутствие устойчивой правовой базы во взаимоотношениях режиссера и продюсера. Что думают об этом специалисты и эксперты? Слово Владимиру Досталю — человеку, имеющему громадный опыт работы в качестве продюсера как на государственной студии «Мосфильм», так и в частном холдинге. Владимир Николаевич является также президентом российской Гильдии продюсеров.

Владимир Досталь. Я думаю, что нам вообще не стоит отвлекаться на рассмотрение конкретных случаев, поскольку юридической сути дела мы не знаем, а подобные конфликты нужно обсуждать только с юридическими документами в руках, а не после того или иного эмоционального выступления.

Лучше перейдем сразу к общим вопросам. На некоторые из них лично у меня есть конкретные ответы. Например, возможен ли в России продюсерский кинематограф (в том смысле, в каком это понимает весь мир), или мы обречены на диктат режиссерского кино? Отвечаю: если усиление властной вертикали, наметившееся в стране, не вернет назад систему тотального госрегулирования, то ничего другого на сегодня не придумано — нас ждет продюсерский кинематограф. Это, что называется, априори.

Что касается ситуации правового беспредела и невыясненности отношений между режиссером и продюсером, то надо отдавать себе отчет, что на месте разрушенной государственной системы у нас пока еще ничего не создано, особенно в правовой и законодательной сфере. При этом нужно учитывать и 80-процентный по сравнению с советскими временами спад производства. В таких условиях трудно говорить о нормальных взаимоотношениях субъектов производства. Я уж не говорю о молодежи, о ее непрофессионализме. Как можно снимать картину шесть лет?

У нашей дискуссии не случайное название. Мы услышали про две конфликтные ситуации. Сегодня их, конечно же, гораздо больше, и всегда это режиссер против продюсера, а не продюсер против режиссера. Продюсер еще не сформировавшаяся профессия. И многое мешает этому формированию. Прежде всего, бюджетное финансирование — отголоски старой государственной системы производства.

Вспомним историю. Государство у нас являлось единственным и монопольным продюсером. Без всякой законодательной базы, контрактов, договоров оно диктовало режиссеру: ты сделаешь так-то и так-то. Начиная с утверждения сценария, самого режиссера, актеров, всех основных компонентов фильма и кончая его приемкой или решением положить готовую картину на полку. Все это было. Но сегодня государственные полномочия переходят к продюсеру. Особенно если он работает в режиме привлеченных, а не бюджетных средств. Я, например, последнее время с Госкино (теперь Министерством культуры) не работаю, я работаю с банками, с кредитами и т.д.

Соответственно, в отношениях режиссера с продюсером возникают все те ситуации, которые прежде возникали у творцов с государством. Правда государство осуществляло руководство кинематографом исходя из идеологических, а не экономических соображений. На экономику ему было наплевать. Государство имело сорок тысяч киноустановок, и практически любая картина окупалась. Все это знают. Разница и в том, что государство само регулировало отношения с режиссером, а продюсер заинтересован в законодательном регулировании. Все теперь зависит от того, насколько грамотно будут оформлены контракты.

Наша гильдия недавно разработала типовой контракт с режиссером. Он достаточно жесткий. Но он, во всяком случае, существует и открыт для доработок. Мы можем сесть за стол переговоров и что-то решить. Я убежден, что по мере того как будет развиваться киноиндустрия, более гибкими будут становиться и условия контрактов, хотя не думаю, что этот процесс как-то изменит основные функции и, соответственно, права продюсера в новой системе кинопроизводства.

Можно, по всей видимости, договариваться и сейчас. У меня, к примеру, не было каких-то больших скандалов, не считая конфликтов с Е.Райской и Э.Рязановым. Что касается «Тихих омутов» Рязанова, то я считал и считаю, что картину минут на 25 следовало сократить. Мы сели с Рязановым, поговорили, он сказал: «Я так вижу». Я не стал вынимать контракт и спрашивать: «Эльдар Александрович, видите пункт, на основании которого я могу отстранить вас от работы?» Я не стал говорить ничего подобного, и мы выпустили картину в том виде, в каком она существует. Значит, есть случаи, когда можно найти компромисс и разрешить ситуацию.

Л.Карахан. Мы, я думаю, не учитываем еще одно обстоятельство, важное в контексте нашего разговора. Дело в том, что интересы режиссера у нас представляет, как правило, сам режиссер. В то время как на Западе интересы режиссера представляет его агент — человек, гораздо более продвинутый в юридическом отношении и способный оценить все пункты контракта, которые, как вы знаете, подчас занимают несколько сотен страниц. Сегодняшний российский режиссер просто не способен разобраться во всех юридических тонкостях, отчего и возникают, как мне кажется, многие драматические коллизии.

В нынешних производственных условиях, наверное, легче всего тем, кто, как Александр Атанесян или Сергей Сельянов, совмещает в одном лице обе обсуждаемые сегодня профессии.

Александр Атанесян. Легче только в том смысле, что главный конфликт — это конфликт с самим собой... До выступления Владимира Николаевича Досталя мы выслушали две скучнейшие истории о том, как два непродюсера не сумели по каким-то причинам выстроить свои взаимоотношения с режиссерами. Я говорю «непродюсера», потому что продюсерами я называю сегодня только людей, входящих в Гильдию продюсеров. Прошу всех режиссеров иметь это в виду, когда они находят случайных людей на улице, или за столом, или в бане, уговаривают дать им деньги на собственное производство, а потом кричат, что все российские продюсеры — жулики и непрофессионалы.

Режиссер может показать диплом или картину. А продюсер — только лицензию или сертификат, выданный ему Гильдией продюсеров. На сегодня других документов, подтверждающих его профессиональную принадлежность, нет. Если человек еще не успел стать членом гильдии, он должен как минимум предъявить две рекомендации от ее членов.

А пока режиссеры будут доверять производство своих картин непрофессионалам, скучные истории снова и снова будут происходить. Аленков прав: инвестор и продюсер — понятия, часто путающиеся у нас в голове. Но просим их не путать, чтобы не пятнать наше доброе имя.

Отношения между продюсером и режиссером включают в себя три составляющие: экономическую, творческую и правовую. Творческая — право выбора темы — относится к обеим сторонам: и к режиссеру, и к продюсеру. Экономическая — сколько стоит производство того или иного проекта и сколько фильм может вернуть — в компетенции продюсера. И правовая составляющая сводится к тому, чтобы все это законодательно зафиксировать. Собственно, других отношений у нас и не существует.

Так вот, во всех этих сферах существует возможность возникновения конфликта. Продюсер хочет платить меньше и пытается зафиксировать это юридически. Режиссер хочет получать больше и тоже пытается это зафиксировать. Режиссер хочет работать по собственным правилам, продюсер пытается работать по правилам рынка. Лозунг режиссеров очень прост: «Отдайте нам ваши деньги, забудьте о них навсегда». Можете вы себе представить, скажем, водителя такси, который за деньги пассажира едет куда хочет? Можете вы представить себе ситуацию — пришел человек в ресторан и говорит: «Принесите мне борщ», а ему приносят харчо и говорят: «Вы обязаны нам за это харчо заплатить». Полный бред!

Когда режиссер приходит к продюсеру или, наоборот, продюсер приглашает режиссера, всегда очень четко стоит вопрос: что эти два человека собираются произвести? И решение этого вопроса определяется теми нормативными документами, которые в кинопроизводстве объединяются понятием «постановочный проект»: сценарий, актеры, эскизы, декорации, костюмы и деньги. Если зафиксированы нарушения постановочного плана, утвержденного двумя сторонами, каждый из двух участников договора — и режиссер, и продюсер — имеет право выступить с возражениями, отстаивать свои интересы и в конечном итоге имеет право обращаться в высшую инстанцию для разрешения конфликта. Высшие инстанции бывают разными. Может быть согласительная комиссия в составе представителей Гильдии продюсеров и Гильдии режиссеров, может быть просто консультация у юристов, может быть и суд.

И вот тут мы сталкиваемся с очень простой ситуацией, о которой говорил Владимир Николаевич Досталь. Садятся за стол два человека: как они должны определить условия своей будущей работы? Они должны записать их в контракт и юридически оформить. И сегодня главнейшая работа Гильдии продюсеров — она занимается этим уже больше года — разработка нормативных, правовых документов. Естественно, что, разрабатывая эти документы, мы, продюсеры, прежде всего ставим во главу угла собственные интересы, иначе говоря, то, что, по нашему разумению, работает на результат, на производство фильма. Гильдия режиссеров, к которой мы несколько раз обращались, не желает вступать с нами в диалог, не хочет вместе с нами разрабатывать варианты режиссерских контрактов. Они говорят: «Вы сделайте, а мы потом посмотрим и поговорим». Как в таком случае эта гильдия отстаивает права своих членов? Нам непонятно.

Ну и самое болезненное, о чем я хотел сказать. Последние десять лет существования отечественного кинематографа принесли убытки стране, инвесторам, частным продюсерам, банкам, кредитным организациям и прочим финансовым структурам в размере нескольких десятков миллионов долларов. Я уж не говорю о моральных убытках, которые понес отечественный зритель. Кто за это ответствен? Только ли те, кто профинансировал бездарные отвратительные и непрофессиональные фильмы? А разве ни при чем режиссеры, которые пришли и сказали: «Мы гениальные ребята, дайте нам денег, забудьте о них, мы вам сделаем тот проект, который будет нравиться всем — кинокритикам, фестивальным жюри, зрителям — и принесет кучу денег»? Вы знаете, что с 1992 года у нас практически не было фильмов, принесших прибыль продюсеру. Приносила доход продукция компании «Форафильм» — картины, снимавшиеся на заре эпохи кооперативного кино. После этого не было практически ни одного фильма (кроме, может быть, картин А.Эйрамджана), который принес бы прибыль. Все наше производство на 80 процентов убыточно.

И все-таки виноваты продюсеры! Виновато государство, которое не требует возврата денег и не спрашивает с режиссеров за конечный результат... Замечательным, титулованным режиссерам дают деньги и потом только пожимают плечами, поскольку все мы — друзья. Вот Владимир Николаевич ведь не нашел в себе мужества закрыть фильм Рязанова, не выпустить его в прокат. Как можно! Эльдар Александрович, уважаемый режиссер! Репутация работает.

А теперь выскажусь с точки зрения режиссера, коим я в течение последних двух лет являюсь. Может быть, вас удивит, но с моим продюсером Игорем Толстуновым мы после картины «24 часа» стали очень большими друзьями. Это редкость. По всем правилам российского кино мы должны были бы поссориться. Но я настаиваю на том, чтобы продюсеры вмешивались в работу режиссера; я настаиваю на том, чтобы над режиссером, и в частности над режиссером Ата-

несяном, существовал продюсерский контроль. Я настаиваю на этом не потому, что я глупее других или хуже понимаю, чего я хочу, а потому, что отсутствие контроля над человеком, лишенным, как правило, специфических знаний — экономических, социальных, статистических, рыночных, — чревато плохим качеством фильма. Даже я, много лет занимавшийся продюсированием картин, выступая в качестве режиссера, упускаю подобную информацию, поскольку голова занята другим. Она занята тем, как правильно разработать сценарий, как выбрать актеров, найти точные объекты, уложиться в рамки бюджета и времени. И у меня нет возможности исследовать, насколько популярен сегодня тот или иной актер, есть ли необходимость снимать тот или иной объект, надо ли менять сценарий. Для этого есть специальные люди — редакторы, которых нанимают продюсеры, есть целый штат, призванный следить за качеством будущего фильма. Поверьте мне, в сотрудничестве с продюсером мне как режиссеру работать было значительно легче. И никаких конфликтов у нас, если мне память не изменяет, не было.

Сергей Сельянов. А я не член Гильдии и не знаю, прав Александр Атанесян или не прав. Когда я почувствую необходимость, наверное, вступлю. В принципе, Гильдия продюсоров — организация, безусловно, важная. Вообще, наш разговор сегодня развивается в основном в теоретической плоскости. А я человек очень практический, у меня нет никакой теории, нет стройной концепции по поводу нынешнего положения дел в нашем кинематографе и того, как и что будет происходить с ним в дальнейшем.

Хотя, безусловно, проблема взаимоотношений продюсера и режиссера весьма злободневна, и организатор этого мероприятия журнал «Искусство кино» правильно обозначил главную болевую точку. Наш кинематограф сегодня на перевале. Хорошо это или плохо, удастся этот перевал преодолеть или нет, я не знаю. Будет ли российский кинематограф в значительной мере продюсерским, то есть будет ли продюсер заказывать сценарии, нанимать режиссеров и производить фильмы, ориентированные в основном на зрителя (продюсерские интересы, как правило, лежат именно в этой области), не знаю. Думаю, все будет зависеть от каких-то вполне конкретных вещей. Найдется ли такой продюсер, есть ли у него воля и иные возможности, для того чтобы, пригласив очень талантливого высококлассного режиссера, построить сотрудничество с ним на договорной основе, так чтобы фильм, получившийся в результате, доказал, что подобная форма взаимодействия возможна? Так же, как режиссер подбирает актеров, продюсер в этой системе должен выбирать режиссеров. И так же, как с актерами, неизбежны конфликты: одни — капризные, другие — капризные, но при этом сильно талантливые, третьи — замечательные партнеры и друзья, с четвертыми — ты просто сам не угадал... Это, в общем, обычная кинематографическая жизнь. И, мне кажется, правовые отношения в нашей стране еще очень долго работать не будут. Никакие контракты нас не спасут, живем мы все равно «по понятиям». Режиссер не осознает этого. Продюсер в большей степени подготовлен, поскольку он составляет тысячу бумажек, договоров с организациями.

Как-то у нас вышел спор с Валентином Черныхом по поводу госзаказа. Я сказал тогда, что за госзаказ никогда бы не взялся, потому что не смогу его сделать качественно. Я считаю, что в России вообще трудно что-либо сделать по заказу так, чтобы продукт получился на высшем уровне. Можно сделать пристойно, можно сделать хорошо, но нельзя сделать классно.

У нас много талантливых режиссеров. Режиссер — позволю себе отступление — для меня единственный автор фильма. Продюсер фильм не делает. И операторов, которых я люблю больше жизни, художников по костюмам, художников-постановщиков и т.д. я авторами фильма категорически не считаю. Автор у фильма один. Так вот, у нас много талантливых режиссеров, но практически нет профессионалов, способных работать на заказ. Этот рынок предельно узок. И когда мне приносят хороший сценарий, сразу возникает проблема, кто сможет его реализовать. Скажу сразу: мне ни разу не удалось найти режиссера, чтобы по хорошему сценарию запустить проект, на который у меня были деньги. Ни разу я для себя эту проблему не решил. Боюсь, что сегодня ее на должном уровне решить вообще невозможно. Хотя все продюсеры пытаются это сделать. Я тоже буду пытаться, но у меня все время ощущение, что я играю в рулетку и ставлю на цифру, которой просто нет.

Режиссеров нужно растить, воспитывать. И это работа, в первую очередь, конечно, продюсеров. Возможно, выход в том, чтобы работать с новым поколением. Сразу отбросить всех тех, кого мы привыкли считать режиссерами, исключить их из нашей продюсерской стратегии и попытаться работать с кем-то другим. Я не уверен, что это автоматически приведет к успеху. Во всяком случае, тут потребуется несколько лет, потому что человек должен сделать не одну картину, прежде чем он поймет и освоит всю эту диалектику.

Л.Карахан. Сергей Сельянов упрекнул нас в излишнем теоретизировании. Но, по-моему, до собственно теории мы пока еще как раз не дошли. А ведь уже пора. И я предоставляю слово Сергею Семенову — юристу, правоведу.

Сергей Семенов. Проблема взаимоотношений между продюсером и режиссером, обсуждавшаяся здесь с разных точек зрения — эмоциональной, творческой, культурной и т.д., — существует и в чисто правовой плоскости. Всем известен ряд судебных процессов, которые идут уже несколько лет. Решения по ним различные. Но все эти процессы выявили одно обстоятельство: фильм — особый объект авторского права, к которому не всегда применимы критерии, используемые в других областях художественной деятельности.

Что я имею в виду? Во-первых, фильм как объект авторского права имеет свою специфику, в силу того что это сложное многослойное произведение, в которое вносят свой вклад различные художники, различные авторы и различные обладатели прав на интеллектуальную собственность. В кино уже на начальной стадии необходимо внесение денег и приложение определенных организационных усилий. Создание произведения предполагает определенную организующую роль, которую законодатель и в Законе об авторском праве, и в Законе о государственной поддержке кинематографии закрепляет за фигурой продюсера. По законодательству продюсер — это лицо, которое проявило инициативу и взяло на себя ответственность за создание фильма. Это общее понятие, и все остальные определения должны исходить из него.

К слову, о вкладе режиссера. Я не согласен с уважаемым Сергеем Сельяновым в том, что режиссер является единственным автором фильма. С точки зрения права, авторами являются как минимум три лица: автор сценария, режиссер и композитор, что прямо зафиксировано в законе. Из этого исходит, кстати, и Бернская конвенция, к которой мы присоединились.

Я участвовал в переговорах между Гильдией продюсеров и Гильдией режиссеров по определению принципов тех договорных отношений, которые должны существовать между представителями двух этих профессий.

Владимир Николаевич Досталь сказал, что последний договор, разработку которого практически завершила Гильдия продюсеров, достаточно жесткий. Этот договор предполагает, что продюсер на любой стадии и без каких-либо причин может отстранить режиссера и никакие авторские права при этом не нарушаются. Но возникает важный вопрос: нарушает ли такое отстранение или завершение картины другим режиссером — досъемки, перемонтаж, окончательный монтаж — уже моральные, а не имущественные права режиссера? Могу сослаться на практику европейских стран, где, как вы знаете, права авторов очень сильно защищены (особенно во французской юрисдикции). Так вот, там режиссер вообще не имеет моральных прав на картину, пока не осуществлен ее окончательный монтаж. И только по завершению монтажа какие-либо изменения в фильме могут рассматриваться как ущемление моральных прав режиссера. Такова французская практика.

По существу, обсуждаемую нами проблему можно свести к главной и основной правовой дилемме: возможна ли неограниченная свобода творчества или творческая свобода автора, каковым, конечно, является режиссер, может быть ограничена и на каких основаниях? Во время недавних слушаний в Мосгорсуде по одному из дел между режиссером и продюсером творец режиссер в качестве одного из доводов в пользу того, что его права нарушены, ссылался на Конституцию и Закон об авторском праве, где декларируется свобода творчества, которая не может быть ограничена. Он говорил, что те положения контракта, согласно которым продюсер имеет право давать указания и режиссер обязан им следовать, есть нарушение Конституции. Московский суд рассудил так: да, свобода творчества у нас гарантирована Конституцией, но одновременно реализация права на свободное творчество не должна затрагивать или нарушать права других лиц, участвующих в процессе создания фильма. То есть фактически суд оказался на стороне продюсера, что соответствует и конституционным принципам, и общим нормам гражданского права.

Наталья Пьянкова. Я очень рада за продюсеров, что на их стороне и принципы, и нормы. Но я не продюсер, я режиссер и горжусь этим. Может быть, я чего-то недопонимаю, но только пока мы работали без продюсера, все у нас было нормально. Мой муж нашел деньги, и вместо учебно-курсовой работы мы сняли полнометражный фильм «С новым годом, Москва!», который объехал все фестивали мира от Нью-Йорка до Каира и везде имел успех. Был огромный резонанс в прессе, на телевидении.

После трех лет прозябания, молчания, в поисках работы и «дураков», которые подарят нам деньги на производство кино, мы попали в российский продюсерский кинематограф. То есть, как я потом поняла, Госкино выделило огромные федеральные деньги на так называемый «малобюджетный проект». Продюсером явилась государственная компания — Киностудия Горького. Правда, настоящего продюсера так и не было. Была лишь моя группа, снимавшая фильм «Странное время», на производство которого государство дало пятьсот тысяч долларов. Из этих пятисот мы получили от студии только сто. Картину сделали, по всей видимости, лишь за счет того, что сами себе были и артистами, и осветителями, и звукорежиссерами... Нам хотелось работать, и мы согласились на эти деньги. Мы жалуемся не на худой бюджет, а на то, что фильм выпустили и бросили. При этом важные студийные начальники не давали мне самой вести переговоры с фестивалями: «Ты не имеешь право. Это будут делать продюсеры». А где они, я их так и не увидела.

Картину мы показывали сами, разъезжая с копией по городам. Я встречалась со зрителями, были полные залы, но это все домашние радости, потому что никаких денег мы так и не получили. И спросить не с кого. Директора студии Сергея Ливнева уже нет ни на студии, ни в стране.

Только через три года обманов, унижений со всех сторон за нас вступился Союз кинематографистов и помог вернуть права на нашу картину, и мы уже официально стали заниматься ее продвижением. Телеправа и видеоправа на нее купили шведы, французы. Почему-то они сразу меня нашли. В общем, мы начали работать с фильмом. Сами! А теперь я хочу спросить: вся эта история, все, что мы пережили, как раз и есть тот самый продюсерский кинематограф, о котором только и мечтают?..

Л.Карахан. Интересно, а как строятся отношения «режиссер — продюсер» в такой мощной кинодержаве, как Америка, где, в отличие от России, все уже давным-давно утряслось и устоялось? Этот вопрос я обращаю драматургу и режиссеру Александру Буравскому, который уже давно живет и работает в Лос-Анджелесе. Недавно он закончил снимать американский фильм, который называется «Из холода»[3].

Александр Буравский. В Америке режиссер приносит сценарий и предлагает себя. А продюсер должен быть в курсе того, что умеет делать данный режиссер. И дальше продюсер должен «таскаться» по дистрибьюторам, а они уже будут говорить, что этот актер на прошлой картине собрал огромное количество зрителей, а этот провалился, этот режиссер делает успешные фильмы, а тот — неуспешные, этот жанр идет сегодня хорошо, а этот плохо... И, исходя из полученной информации, прокатчики либо заключают контракт, либо нет.

Здесь было сказано: «Я продюсер, я знаю». Да ничего он не знает, как и режиссер, он блуждает в потемках. Он может догадываться, предполагать... Заранее он знает только то, что в стране есть шестьдесят по-современному оснащенных кинотеатров и, в основном, пиратское видео, которые никаких существенных доходов не принесут, все зависит только от ловкости. И видно, как люди пытаются проявить эту ловкость: хочется сделать кассовый фильм, хочется во что бы то ни стало его продать, и поэтому в одну картину вста-

[3] Российское прокатное название этой картины «Танцуй со мной».

вляют огромное количество музыки какой-нибудь популярной группы, а на другую приглашают в качестве звезды смешного или популярного телеведущего... Все это к кино не имеет ни малейшего отношения. И когда киноиндустрия будет в России развиваться по-настоящему, все поймут, что даже очень популярная певица, скажем, Мадонна, собирает меньше публики, чем просто хорошая актриса, скажем, Джулия Робертс или Деми Мур. Вот тогда все встанет на свои места.

Но если не будет кинопроката, все бессмысленно. Ей-богу, не будет никакого российского кинематографа! Будут отдельные картины — хорошие или плохие. В основном, конечно, плохие, но рядом с ними — и потрясающе талантливые ленты, сделанные частично на бюджетные деньги. Меня, честно говоря, просто со стула поднимает, когда я слышу, что продюсеры говорят: «Мы хотим заработать» — и при этом упоминают, что снимают на деньги налогоплательщиков. Бюджетные деньги даются в кино не для того, чтобы продюсеры на них зарабатывали. Они даются для того, чтобы поддерживать уровень кинематографа. Если же привлекаются банковские кредиты, то да — в этом случае можно и нужно зарабатывать. Но как зарабатывать, когда в стране шестьдесят переоборудованных кинотеатров... Порочный круг...

Вот говорят: юристы должны разработать какой-то типовой контракт, согласованный с продюсерской и режиссерской гильдиями. Да ничего этого не будет: свободная страна — свобода контракта. Когда в России появится популярная звезда, популярный актер, на которого валом пойдет народ, этот актер всем покажет Кузькину мать. Он скажет: «Я хочу, чтобы обнаженная девушка каждый день приносила мне апельсиновый сок и выдавливала в него четыре капли лимонного». Потребует все это внести в контракт. Контракт будет соблюдаться, все будут довольны — и режиссер, и продюсер, потому что имя этой звезды, появившееся на афише, привлечет в кино сотни тысяч людей.

Нужно также учитывать, что существует категория «бедных» продюсеров, которые производят «бедные» картины с бюджетом в миллион долларов, полтора, от силы — три, четыре. Вы можете встретить на зарубежных фестивалях этих ребят с косичками отовсюду — из Гонконга, Тайваня, Голландии и т.д. Они одухотворенные люди, они говорят не о том, сколько заработали или потеряли, а о том, что три года дергали по ниточке из разных европейских и неевропейских фондов, из каких-то благотворительных организаций, но им удалось проект, который им казался важным и нужным, довести до экрана, чтобы люди его увидели. Они заранее знают, что не могут соревноваться с «Титаником», но они в этом и не заинтересованы и именно поэтому оказались на фестивале, именно поэтому получили поддержку разного рода фондов.

Важно понимать еще одну вещь: когда у нас появится индустрия проката, когда у нас будет тысяча, а не шестьдесят современных кинотеатров, вот тогда-то американское кино и придет в Россию по-настоящему. Нас еще ждет подлинное нашествие Голливуда, и Шварценеггер будет лично присутствовать здесь на дискуссии, а Деми Мур будет участвовать в ток-шоу «Я сама» и призывать с телеэкрана: «Приходите посмотреть мою картину»... Российскому кинематографу в этой ситуации очень сложно будет протолкнуться. Но если наша индустрия и это переживет, тогда все появится — агенты, продюсеры, режиссеры, звезды, здесь будет нормальная живая жизнь. Где-то будет диктовать звезда, где-то — режиссер, где-то — продюсер, везде по-разному, и не будет никакого перетягивания каната, выяснения, кто же главный. И, самое важное, кино будет приносить деньги.

И последнее, что я хотел сказать, поскольку мне задали этот вопрос. Не только в Америке, в любой стране с устойчивым кинобизнесом отношения между режиссером и продюсером должны быть основаны на неукоснительном исполнении взаимных обязательств. Я режиссер, и если я говорю, что мне нужно пятьдесят дней на съемки фильма, значит, это для меня закон, я должен в пятьдесят дней уложиться. Вы продюсер, вы говорите: я даю тебе пятьдесят дней на съемки фильма по этому сценарию, но со своей стороны обеспечиваю работу на площадке и декорации в срок. Если ты приедешь снимать на улицу, эта улица уже приготовлена к съемке. А у нас мне не раз говорили: «Саша, понимаешь, нам обещали эту улицу, но тут вчера ночью была пьяная драка. Сними как-нибудь по-другому, где-нибудь в другом месте, сними подешевле...» Продюсер отвечает за свою работу, режиссер — за свою. Вот это и есть нормальные отношения.

Л.Карахан. Тот же вопрос, что и Александру Буравскому, мне хотелось бы задать его другу — известному американскому сценаристу Питеру Доулу[4]. Как строятся отношения художников с продюсером в американском кино?

Питер Доул. Большей частью моя работа сводится к тому, чтобы не только написать сценарий, но еще как-то разрешить споры между продюсерами. К моему большому сожалению, это типичная практика в США. В основном фильмы в Америке делаются «комитетом» продюсеров; множество продюсеров на одну картину плюс еще начальники студий, которые ругаются между собой. А сценарист является как бы послом — примиряющей стороной между всеми этими людьми. Самое смешное, что на последних двух фильмах, которые я делал для больших студий, с режиссерами я разговаривал всего несколько минут.

Сегодняшняя дискуссия напомнила мне о тех временах которые у нас уже прошли, потому что кинематограф в Соединенных Штатах — это большой бизнес, а в России, я понял, люди до сих пор еще чувствуют кино и относятся к нему не только как к бизнесу, но и как к искусству.

Л.Карахан. После этих радостных для отечественных кинематографистов признаний нам остается только подвести итог состоявшемуся разговору. Слово кинокритику, ведущему редактору отечественного отдела «Искусства кино» Елене Стишовой.

Елена Стишова. Владимир Николаевич Досталь, который об отношениях продюсеров с режиссерами знает гораздо больше, чем все мы вместе взятые, произнес сакраментальные слова о том, что если кинопроизводства, по сути дела, нет, тогда трудно что-либо вообще обсуждать. Увы, это суровая правда, но у меня иной, чем у Досталя, тип реакции на нее. Я уверена, что единственный способ преодолеть, перебороть силы, которые против нас действуют, — это го-

[4] В российском прокате представлены такие его работы, как «Афера Томаса Крауна», «Крепость-2».

ворить о проблеме, писать о проблеме, кричать о ней на всех углах. Заметьте, тему «Режиссер против продюсера», тему продюсерского кинематографа, быть ему или не быть в России, заявила не Гильдия продюсеров и не Гильдия режиссеров, а журнал «Искусство кино», который, как известно, фильмов не производит, но на свой страх и риск пытается рефлексировать нашу сегодняшнюю ситуацию.

В ходе дискуссии выявилось два сюжета, два умонастроения: презумпция закона и права и презумпция творчества вопреки праву и закону. Когда выступали юрист, продюсеры, то есть специалисты, у которых уже накопился реальный опыт в связи с обсуждаемой проблемой, в зале возникало то, что раньше в монтажных листах обозначалось «гур-гур». Иначе говоря, большинству присутствующих это неинтересно. Зато едва возникала тема свободы творчества, все начинали слушать, всем интересно.

Что же все-таки с нами происходит? Есть такая пословица: «Русские медленно запрягают, но потом быстро скачут». Более пятнадцати лет с начала эпохи гласности, а мы все еще запрягаем. И никак не стронемся с места.

В 1988 году, в «голубой период» перестройки, когда в нашем Союзе еще функционировала конфликтная комиссия, членом которой я имела честь состоять, нас как-то позвали на «Мосфильм», чтобы на месте обсудить острую ситуацию возникшую вокруг фильма «Куколка». В фильме был эпизод, в котором учительница, молодая, красивая женщина, укладывалась в постель со своим учеником. Незабвенный Ролан Быков, который возглавлял студийное объединение, выпустившее фильм, счел, что этот эпизод неуместен в картине и его надо вырезать. По этому поводу и собралась конфликтная комиссия. Вопрос о продюсерских правах на том обсуждении вообще не возникал, это понятие еще не вошло в нашу жизнь, мы только-только осваивали слово «спонсор». Речь шла о ничем не ограниченном праве художника, о свободе художника. О том, что художник волен решать, как ему поступить с этим скандальным эпизодом. Обсуждалась проблема безумно долго. Помню, я не имела четкого ответа на вопрос. С одной стороны, я, конечно же, была за творческую свободу художника. С другой стороны, эпизод мне не нравился. Не потому, что шокировал. Просто он был нехорош по счету искусства. Но то, что очевидно сейчас, как дважды два, тогда обрастало сомнениями, боязнью выпасть из контекста. А контекст утверждал свободу без границ. Мы тогда могли мыслить только так: «Ах, Боже мой, зажимают художника! Как можно! Это невероятно!» и т.д. А дело было вовсе не в цензурных амбициях Быкова. Просто эпизод был слабый и спекулятивный. Если бы тогда существовали правовые взаимоотношения между художником и продюсером, то последний имел бы легальное право не включать этот эпизод в окончательный монтаж как художественно несостоятельный и потенциально способный отпугнуть от этого мейнстримовского фильма публику, в те времена совершенно еще не готовую воспринимать такого рода сюжеты.

Дело кончилось тем, что все дружно осудили Ролана Быкова, который, между прочим, будучи человеком очень умным, вообще не пришел на это собеседование. Видно, наперед знал, чем оно завершится. И фильм «Куколка» в результате вышел с этим эпизодом, мы его отстояли.

С той поры прошло более двенадцати лет. У нас начинает складываться институт продюсерства, вырабатываются правовые основы взаимоотношений продюсера и художника. Но по сути дела, то есть в глубинах коллективного сознания, ничего не изменилось. С этим связано наше невнимание к тому, что говорит другой. Мы слушаем только тогда, когда говорят о нас, любимых. Но если мы не научимся обсуждать вроде бы чужие проблемы, как свои, мы никогда не сдвинемся с места. Так и будем все запрягать и запрягать...

Я думаю, что лукавит уважаемый Сергей Михайлович Сельянов, когда говорит, что продюсирование фильма — дело интимное. Мол, невозможно предсказать, чем все обернется, нет никаких общих закономерностей, каждый умирает в одиночку. Успешный продюсер, талантливый продюсер, которому многое удается, наверное, имеет право на такого рода лукавство. Ну, не хочет он делать достоянием широкой общественности свое «ноу-хау». Только что он выпустил на рынок «Брата-2», который лично я считаю самым успешным проектом последнего десятилетия. И тем не менее персональный успех Сельянова или иного продюсера не отменяет обсуждения проблемы «режиссер — продюсер».

И последнее: о взаимоотношениях критики и кинематографа. Лев Карахан уже посетовал на отсутствие посредника, который стоял бы между режиссером и публикой. Тут же встает и вопрос критики, а также такого нового для нас института, как PR. У нас что получается? Иногда PR и критика смыкаются в рекламном подходе к какому-то фильму. И оценки выдаются рекламные, а не аналитические. Или складывается полярная ситуация. Вот пример. Критика постоянно стенает, как нам нужен жанровый кинематограф, конкурентоспособный, который мог бы бороться с засильем американского кино на наших экранах и т.п. И вот появляется наконец то, о чем мы долго мечтали, — жанровое кино. Не стану утверждать, что это первоклассное кино, способное конкурировать с «Титаником», хотя мы такие патриоты, что рады до смерти свое родное предпочесть забугорному. Недаром же михалковский «Сибирский цирюльник» практически аннулировал успех «Титаника».

Тем не менее прошлым летом на Открытом Российском фестивале в Сочи студия «НТВ-ПРОФИТ» показала семь новых картин. Впервые за последнее десятилетие стало очевидно: в нашем отечестве придумали, изобрели, поставили и предложили зрителю какой-никакой, но вполне профессиональный жанровый кинематограф. Ну, и какова же реакция нашей критики? В основном негативная!

Это вопрос ментальности и социальной антропологии. У нас так повернуты мозги, что, вместо того чтобы порадоваться, мы подсознательно измышляем, за что бы вот это конкретное кино размазать по стенке. Презумпция зла, существующая в нашем обществе, точно так же, как правовой нигилизм, то есть отсутствие презумпции права, мне кажется, находится в одной связке. Если у кого-нибудь будет желание, подумайте на эту тему. Это те самые грабли, на которые мы бесконечно наступаем.

S U M M A R Y

Irina Poluekhtova
Profitable «soap»
Sociologist ponders over commercial capacities of Russian TV serials.

Questionnaire of IK
Alexandre Akopov, Anatoly Maximov, Sergey Fix, heads of the main Russian TV channels, answer questions on strategy of making movies for TV.

Elena Stishova
Day-dream flights
Review of Mikhail Agranovich and Oleg Yankovsky's COME TO LOOK AT ME... (Russia).

Natalya Sirivlya
Love Russian style and other nightmares
Review of Alexey Nekrasov's LOVE AND OTHER NIGHTMARES (Russia — Germany).

Irina Lubarskaya
It is difficult to be God
Review of Harold Ramis's BEDAGGLED (USA).

Ludmila Donets
Quite at home
Review of Boris Liznev's documentary NOT ABANDONED (Russia).

Natalia Riazantseva
Flight from owls to larks
Essay on a trip of Russian filmmakers to USA.

Yury Leiderman
Sokolov, Tsiolkovsky, Chizevsky: ballet
Reflections over Russian cosmism.

Mark Lipovetsky
Reality shows
American Reality shows like the first step for making simulacres.

Victor Gvozditsky
Star of Yunger
Russian actor remembers Elena Yunger, Soviet theatre and movie star.

Jana Churikova
«I can communicate with telegraph-pole, if it's necessary...»
Interview with one of the leaders of Russian MTV.

Igor Mantsov
White dance
Temptresses in Russian and world cinema.

Elena Davydova
Semiotics of eroticism
Cultural problems of eroticism in American films of the 50-ies.

Elena Stishova
Mystery of immortality
Review of two documentaries — Renata Litvinova's NO DEATH FOR ME and Georgy Paradzanov's I'M A SEAGULL.

Vida Johnson
Disputable territory
Article on reconstruction of national territory in the films of former Soviet Union.

Vladimir Kolotaev
Folds of being
On Peter Greenaway's $8^1/_2$ WOMEN — in terms of psychoanalysis and poststructuralism.

Ingmar Bergman
Ingmar, Liv and Lena
Interview with great Swedish director.

Yury Arabov
Main illusion
Master-class of a script-writer.

Alexandre Gordon
Recollections of Andrei Tarkovsky
Last installment.

Henry Miller
Astrological fricassee
Short story from the book REMEMBER TO REMEMBER.

Director versus producer
Round-table talk in the frame of the XXII Moscow International. Subject: professional relationships.

Б -13570
- 1 ИЮН 2001

Российская книжная палата
2001 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 3.04.01. Подп. к печати 27.04.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,78
Заказ 180. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Ослепленный страстью»

Режиссер Гаролд Рэмис

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Л.ДОНЕЦ, С.ЖИЖЕКА, Д.КОММА, С.КУЗНЕЦОВА, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, Л.МАЛЬКОВОЙ, И.МАНЦОВА, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, С.СЕЛЬЯНОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Д.УХОВА, Н.ЦЫРКУН, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Что хочет смотреть новый зритель: мнение преуспевающих дистрибьюторов и продюсеров
Молодое кино: надежды и разочарования

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«РОМАНОВЫ. ВЕНЦЕНОСНАЯ СЕМЬЯ» Глеба Панфилова
«СУКА-ЛЮБОВЬ» Алехандро Гонсалеса Иньярриту
«КРАДУЩИЙСЯ ТИГР, НЕВИДИМЫЙ ДРАКОН» Ан Ли
«ВРЕМЕННОЙ КОД» Майка Фиггиса
ПОСЛЕСЛОВИЕ: «НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ» Сергея Соловьева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

АНДРЕЙ БИТОВ
МИХАИЛ РОЩИН
ДЖОН УОТЕРС

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Роттердам-2001
Документальное кино: от Вертова до Путина
Оберхаузенская лекция Славоя Жижека

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

КЛИНТ ИСТВУД
МАЙК ФИГГИС

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Письма Е.Булгаковой — Т.Луговской и С.Ермолинскому
Ефим Левин. Дневники
Жорж П.Ланглуа. Воспоминания о великом архивисте

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич. РАЙ. АД. ЧИСТИЛИЩЕ
Людмила Голубкина. Я МЕДЛЕННО ОТКРЫЛА ЭТУ ДВЕРЬ

2 0 0 1